

Julius Bab
Wege zum Drama

Wege zum Drama

Wege zum Drama

Von

Julius Bab

Berlin 1906
Oesterheld & Co., Verlag

Die nachfolgenden Betrachtungen bilden einen nicht unwesentlich erweiterten Abdruck der Artikelserie, die die ersten Nummern der Zeitschrift „Die Schaubühne" unter dem Titel „Dramatischer Nachwuchs" veröffentlicht haben. Die Wahl jenes mehr deutlichen als stilreinen Titels betonte das reinzeitliche Moment meiner Aufsätze — wie dies dem Charakter einer Zeitschrift, einer kritischen Beobachterin des Gegenwärtigen, angemessen scheint. — In der Tat weiß ich, daß in stofflicher Beziehung diese Blätter mit jedem Tage veralten können. Neue Künstler können kommen, schon erkannte Künstler können heut oder morgen neue Werke schaffen, die der ganzen Entwicklung, die ich ansah, ein völlig neues Gesicht verleihen. Nichts wird in dieser Beziehung diesen Blättern an Wert bleiben als etwa die bescheidene Kraft eines kleinen historischen Dokuments, das dartut, wie anno 1905 in Deutschland die dramatische Kunst aussah — oder besser: wie sie von einem Teile der jungen Generation angesehen wurde.

Indessen, so sehr ich in diesem Sinne selber meiner Schrift wünschen muß, daß sie schnell veralten möge — — weil meine zeitgeschichtliche Betrachtung zugleich eine kritische ist, wohnt ihr, wie ich hoffe, ein andrer Wert inne, der nicht in gleichem Grade vergänglich ist. Für den kritischen Geist, dessen Trieb es ist, durch die endliche Sprache der Begriffe das endlose Wesen der Kunst in immer stärkren Annäherungen auszudrücken, für solchen Geist wird alles Historische schließlich zum bloßen

Rohstoff, an dem er seinen wissenschaftssprachlichen Schöpfungsakt vollzieht. Wie der Dramatiker seine größten sprachkünstlerischen Schöpfungen nicht an eigens erfundenen Stoffen vollbringt, sondern indem er an Stoffen von alter Kultur sein neues Werk gestaltet — so sind auch die stärksten Förderungen dramaturgischer Erkenntnis nicht in philosophischen Systemen, sondern in Schriften ganz aktueller, stofflich historischer Entstehungsart enthalten. Die Theaterkritiken Lessings, die Tagebuchblätter Hebbels, die Notizhefte Otto Ludwigs — das sind die großen deutschen Grundwerke für dramaturgische Kritik, d. h. für den Ausdruck des Erlebnisses „Drama" in der Sprache der Begriffe.

Mit dem Gewicht dieser großen Namen möchte ich für meine kleine Schrift zum wenigsten die Möglichkeit einer Leistung erweisen, die über das notwendig Vergänglich eihrer historischen Darstellung hinauswächst. Vielleicht liefert sie doch ein oder dem andern Mitlebenden die rechten Worte, um seinem Erlebnis am Drama überhaupt die Sphäre begrifflichen Ausdrucks zu erschließen. — In dieser Hoffnung habe ich den hier vereinten Aufsätzen einen Titel gegeben, der ein wenig mehr als der frühere über die literaturgeschichtliche Situation hinwegweist, die den nächsten Anlaß und Vordergrundsinhalt meiner Betrachtung bildet.

Berlin, 1906.

Inhaltsverzeichnis

Die Generation von 1890

Vor anderthalb Jahrzehnten war man ein aschgrauer Pessimist und beinahe ein schlechter Mensch, wenn man nicht glaubte, daß die große neue Blüte des deutschen Dramas nicht bevorstehe und beinahe schon da sei! Der kampffrohe Enthusiasmus der „Freien Bühne" zitterte noch nach im jüngern Teil des literarischen Publikums und die Fülle neuer Talente, die in so kurzer Zeit zu Tage traten und deren Namen sich in dem halben Jahrzehnt von 1890 bis 1895 wie starke, frohe Versprechungen ins Licht der Bühne drängten, diese üppig wuchernde, jäh aufschießende Fülle schien jede Hoffnung zu rechtfertigen. Wenn nach der schlimmsten, lebenverlassensten Zeit, die die deutsche Kunst je durchgemacht hat, wenn nach den Jahren, wo Lindaus und Blumenthals „ernste Dramen" die Szene beherrscht hatten, ein Talent von der Reinheit und Inbrunst Gerhart Hauptmanns die Bretter eroberte, wenn Halbes „Jugend", Hirschfelds „Mütter", Schnitzlers „Liebelei" Schlag auf Schlag neue Bühnendichter, wirkliche Dichter, anzukündigen schienen — wenn Holz und Schlaf und Hartleben und Rosmer und andre mehr lauter, lauter neue deutsche Dramatiker schienen — wer hätte da nicht schwärmen dürfen? Wer hätte nicht im berückenden Morgenlicht des neuen Tages sich ein wenig in den Physiognomieen irren und auch Leute wie Wolzogen, selbst Sudermann, ja sogar Fulda, die doch in aller Reinlichkeit den uralten Typus des handwerkfesten, modebeflissenen Bühnenarbeiters darstellten, für neue Dichter halten können?! Soviel neue Talente — und dazu ein neuer Stil, der neue Realismus, auch Naturalismus genannt, der all diesen jungen Kräften gemeinsames Gut schien, sie als eine Schule, als

Träger einer einheitlichen Bewegung wirken ließ — wer hätte nicht glauben, hoffen und weissagen sollen: Der Tag des großen neuen deutschen Dramas steht vor der Tür. — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Was man zuerst als argen Irrtum erkannte, das war der „neue Stil". Der von Holz entdeckte, von Brahm gepflegte „Naturalismus" ist wohl die bislang absurdeste Verirrung in der großen Geschichte der Ästhetik. Daß ein Menschenalter nach Hebbels Tode noch derlei Kunsttheorie in Deutschland ernsthaft und wirksam geäußert werden konnte, ist der stärkste Beweis, wie sehr dem Volk der Dichter und Denker im Zeitalter Darwins und Bismarcks jede ästhetische Bildung abhanden gekommen war.

„Freunde, ihr wollt die Natur, nachahmend, erreichen — o Torheit!
Kommt ihr nicht über sie weg — bleibt ihr auch unter ihr stehn."

Man blieb sehr weit unter ihr stehn. Man fühlte bald, daß die Kunst, die „die Tendenz hatte, möglichst genau wieder Natur und nichts als Natur zu werden" ein Unding war, das nur durch Inkonsequenz gegen sein ausgesprochenes Prinzip bestand, und daß sie, soweit der Einfluß ihres Prinzips reichte, für ewig ausgeschlossen war von dem heiligen Kreise der großen erschütternden Wirkung, die wahre Kunst übt — weil sie in einem erneuten Schöpfungsakt die Dinge der Natur einer höhern Form einordnet, so etwa wie die schöpferische Natur die roheren Elemente im Organismus schon einmal zu einem neuen Formsinn verband. — —

Die Unfruchtbarkeit des neuen Stils für das große Drama empfand man schnell. Das große Drama — das hieß ja den Kampf der überindividuellen geheimen Kräfte zeigen, die im Leben, in der Natur stets empfunden, nie angeschaut werden. Diesem Kampf sichtbare Form leihen, daß hieß ja, von der „Natur", im hölzernen Sinne der Wirklichkeitsdogmatiker, sich so schneidend wie denkbar abwenden. In der Tat ist denn auch keiner der jungen Bühnennaturalisten von 1890 dem „Programm" jemals treu gewesen. Aber wenn das Prinzip sich als Hemmung erwies — konnte man nicht ohne, nicht gegen die Theorie siegen? So gewiß das Holz-Brahmsche Dogma ein Armutszeugnis für den ästhetischen Geist der Zeit war — daß neues Leben, neues Kunstgefühl

auferstanden war in der neuen Generation, das bewies die Flut der jungen Talente doch zweifellos. Konnte nicht der gesunde Instinkt die neuen Kräfte abseits von aller theoretischen Einsicht doch zum großen Ziele führen? — Gewiß konnte er! Wenn nur die Kräfte ausreichten — — — — — — — — — — — — — — — —
— —

— —

Ich glaube, man kann schon heute ein ziemlich endgültiges Resümee ziehen und sagen: Die Generation von 1890 hat uns das neudeutsche Drama großen Stils nicht geschenkt, und sie wird es uns auch nicht mehr schenken. Über die gröbsten Fälle ist man sich ja heute einig: daß weder das Sudermannsche Geschäftsverfahren, die Zuschauernerven tunlichst zu reizen, noch das Fuldasche, selbige Nerven tunlichst zu streicheln, zum Stil eines neuen Dramas führt, das haben inzwischen wohl auch Schwachbegabte begriffen. Man sieht auch ein, daß kein Wesensunterschied ist zwischen solchen geborenen Bühnenarbeitern und den gefallenen Dichtern, denen, die trotz völliger Verausgabung des innern Besitzes, bei dessen Gestaltung sie einmal Künstler waren, aus Selbsttäuschung und Eitelkeit und wirtschaftlichem Bedürfnis beim Metier bleiben und kaltlächelnd jedes Jahr ihr Theaterstück herstellen. Daß ein Mann wie Max Dreyer in diesem Falle ist, das bestreitet heute kaum noch ein Einsichtiger — aber wird selbst das verhängnisvolle Wohlwollen der guten Freunde sich noch lange der Einsicht verschließen können, daß auch die Dichter der „Jugend“ und der „Mütter“ zu diesen Frühverarmten gehören? Schnell und gründlich Verarmte, denen doch Einsicht oder Mut gebrach, um ehrlich zu entsagen, und die in Stücken von fürchterlicher Ohnmacht wieder und wieder — qualvoll und quälend — poetische Fruchtbarkeit vortäuschen wollen.

Viele bleiben also nicht aus der großen Schar der Talente, die man vor einem Menschenalter frohlockend begrüßte. Aber immerhin etliche.

Da ist Johannes Schlaf, dessen wenig gekannte Dramen zu dem künstlerisch Reinsten und Feinsten gehören, was seine ganze Generation für die Bühne geschaffen hat. In der subtilen, tiefbohrenden Psychologie dieser Dichtungen stecken Werte, die in der

Entwicklung des deutschen Dramas vielleicht noch einmal fruchtbar sein werden. Schlaf selbst freilich entbehrt zu sehr des eigentlich theatralischen Instinkts, des dramatischen Temperaments, um in dieser Entwicklung selbst eine starke Rolle spielen zu können.

Und dann: Gerhart Hauptmann. Daß er die kulturell, vielleicht auch künstlerisch bedeutsamste Erscheinung seiner Generation ist, mag leicht wahr sein. Aber immer mehr einigen sich in der Erkenntnis, daß er kein Dramatiker großen Stils ist und — obschon nicht ohne hohe szenische Talente — im Grunde überhaupt kein Dramatiker. Die eigentliche Lebenskraft des Dramas, die geistige Dialektik blieb ihm fremd; den Kampf der großen gleichgewachsenen Lebensmächte, der wie eine Geisterschlacht über dem äußern Geschehen jedes Dramas ausgefochten wird, er kennt ihn nicht. Ohne innern Dialog sind, im tiefsten Sinne des Wortes, all seine Dramen. Monologisch, lyrisch sind sie: nicht angeschaut mit dem ruhig gerechten Blick des großen Kampfordners — das ist der wahre Dramatiker — — nein, fiebrisch ergriffen mit der leidenschaftlichen Parteinahme, dem heißen Mitgefühl eines Beteiligten. Wo diese Lyrik am größten, am ergreifendsten wird — im „Florian Geyer" — da ist Hauptmann auch von allem innerlich oder äußerlich Dramatischen am weitesten entfernt. Und doch war dort sein Höhepunkt. Wo er danach ernst und ehrlich seine Scholle bestellte, kleine Schicksale ergriffen abspiegelte („Fuhrmann Henschel", „Rose Bernd"), da erhob er sich in nichts über den Stil seiner Frühzeit. Wo ihn die Sehnsucht nach Größerm trieb — welche Unselbständigkeit enthüllte sich da! Von dem Stilpotpourri der „Versunkenen Glocke" wollen wir schweigen — aber waren nicht „Schluck und Jau" in allen großgewollten Partien hülflos gegängelt von Shakespeares und teilweise selbst von des jungen Hofmannsthals Vorbild? Bringt nicht kraftlose Ibsennachahmung den trotz seiner starken Schluß-Lyrik völlig verbogenen „Michael Kramer" fast an die Grenze des Parodistischen? Und welch trübes Versagen in dem so ernsten, so inbrünstigen Ringen des „Armen Heinrich" um einen stärkern dramatischen Stil! Wenn „Pippa tanzt", so schlingen mit allerlei eigenen und innigen Hauptmannschen Lyrismen und erdig schlesischen Verismen hunderterlei übermächtige literarische Traditionen einen wirren Reigen. —

Weil dem Geist dieses Dichters die selbstherrlich klare, gefühlsmächtiges Tasten überwachsende Größe fehlt, so spricht seine Szenendichtung mit unverständlichen mystisch-banalen Zungen zu uns, statt mit jenem überverständigen naiven Tiefsinn, dessen das vom Alltagssinn entbundene Märchen mehr als jedes andre Sprachwerk zu seiner künstlerischen Rechtfertigung bedarf. — — Wer will noch immer hoffen und glauben, daß dieser ewig Suchende, Tastende finden werde? Die geistige Macht, die aus den Erschütterungen des Lebens die bewegenden Kräfte erkennt und zum Kampfspiel des Dramas anordnet, sie fehlt diesem nur fühlenden Dichter. Gerhart Hauptmanns Kunst hat in diesen fünfzehn Jahren weder neue Inhalte noch neue Formen gefunden.

Von dieser ganzen Generation hat eigentlich nur ein einziger eine starke nach aufwärts führende Entwicklung durchgemacht: Arthur Schnitzler. Die Inhalte seiner Kunst sind gewaltig aufgewachsen; von sentimentalen Liebeleien ist er zu den großen tiefbesondern Lebenskämpfen der modernen Seele gekommen. Er hat sehr starke, szenisch vollendete Werke geschaffen — aber: eine eigene, neue Form ist ihm nicht erwachsen. Von einem Schnitzlerschen Stil kann man nicht reden. (Eher noch von einem Hauptmannschen — obschon dieser als ein undramatischer Dramenstil eben etwas Halbes, Brüchiges ist). „Schnitzlerisch" sind im künstlerisch formalen Sinne eigentlich nur jene kleinen keck gaukelnden Dialoge („Anatol", „Reigen") — — sie werden deshalb vielleicht auch seine größern Werke überleben; für die Entwicklung unsers dramatischen Stils freilich bieten sie so gut wie nichts. Schnitzlers stärkste und eigenste Werke wandeln doch alle in überkommenen Formen daher; nicht unfrei aufgenommene Formen (wie oft bei Hauptmann) — Schnitzlerisch gefärbt, organisch umgestaltet sind sie stets. Aber ein neuer selbständiger fortzeugender Stil kündigt sich dennoch nirgends an. In seinem großzügigsten, reichsten Werk, im „Schleier der Beatrice," arbeitet er mit den romanischen Sprachkünsten der etwas jüngern wiener Artistenschule. In den tiefen, stillen Dialogen des „Einsamen Wegs", des „Zwischenspiels" ist er ganz von dem Stil getragen, durch den Ibsen in bürgerlichem Milieu größere Sinnbildlichkeiten auszuprägen lehrte. In der genialen Groteske vom „Grünen Kakadu" — dieser Tragödie

des Komödiantentums, diesem starken Selbstgericht des wiener Artistentums und seiner ästhetisch spielerischen Lebens-Auflösung — mischt Schnitzler mit großer Kunst vielerlei Einflüsse fast zum Schein eigener stilistischer Quellkraft. — Aber wo er positiv gewendet der „Ruf des Lebens“ anstimmt, klaffen die Teile auseinander: ein Stückchen Lenz und ein Stückchen Ibsen und — leider auch — ein Stückchen Bauernfeld (voribsenscher wiener Gesellschafts-Dialog) wird sichtbar und das geistige Band Schnitzlerscher Eigenart droht zu reißen, die melancholische Anmut, zu der seine weiche Skepsis alle Lebensdinge in geistschimmernden Dialogen abtönt, versagt jäh ihre sonst so tief einstimmende Macht: ein freiklingendes Kampflied will sich im Schnitzlerischen Ton nicht singen lassen. — — Ist es das weiche Wesen des Wienertums, das hier wieder einmal die letzten entscheidenden Schroffen der Individualität umbiegt? Auch von diesem reichsten, tiefsten Talent der jetzt dominierenden Generation scheint nichts zu erhoffen für die Entwicklung eines neuen deutschen Dramas großen Stils. —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Wir sind am Ende unsrer Schau über die Kämpen von 1890. Nicht gern begannen wir mit einer Klage — aber es ziemte sich wohl, ehe wir nach neuen Helfern ausschauen, zu prüfen, was die ältern, länger bemühten uns noch versprechen mögen. Mir scheint, daß es fast nichts sei. Und nun gilt es sich umtun.

In dem halben Menschenalter, das seit dem ziemlich geschlossenen Auftreten der eben gemusterten Schar vergangen ist, sind nur zwei deutsche Autoren literarischen Ranges auf der Bühne neu erschienen. Zwei völlig verschiedene — zwei aber, die wirklich Wege zu einer innerlichen Erneuerung des dramatischen Stiles weisen. Völlig geschiedene Wege — aber auf beiden scheint in der Tat die jüngste, jetzt eben auftretende Generation im Vormarsch zu sein. Diese beiden Autoren haben beide das neue Drama noch nicht geschaffen — und ob es ihnen gelingen wird, ist mehr denn fraglich. Aber sie gehen Wege, auf denen ihnen der dramatische Nachwuchs nachdrängt. Mit Recht, denn diese Wege können zum Ziele führen.

Die beiden Bahner so völlig geschiedener Wege heißen: Hugo von Hofmannsthal und Frank Wedekind.

Hofmannsthal und das neue Pathos

Eine plastisch gestaltete Erzählung ist ein winziger Ausschnitt aus dem Reich der Erfahrung — und doch gibt sie mehr als die Gesamtheit aller Erfahrung. Das, was als die eigentlich künstlerische Kraft im Kunstwerk dies supranaturalistische „Mehr" bewirkt — das ist der Stil. Nachdem man auch im deutschen Drama schnell genug eingesehen hatte, daß Naturalismus, d. h. möglichst unstilisierte Lebenswiedergabe, die Nicht-Kunst an sich ist, kam alles darauf an, den dramatischen Stil zu finden. Das heißt zweierlei: eine Formung der Sprache gewinnen, die die spezifischen Inhalte unsrer Zeit aufnehmen kann, und eine Formung der Sprache gewinnen, die Text eines Dramas, d. h. Grundlage der anschaulichen Vorgänge eines theatralischen Gesamtkunstwerks werden kann. Dies beides in einem erfinden, heißt den Stil des neuen Dramas gefunden haben. Ich muß hier betonen, daß für unsre ästhetische Betrachtung der „Stil des neuen Dramas" und „das neue Drama" identische Begriffe sind. Selbstverständlich glaube ich, daß, sowenig wie eine Frucht ohne Blüte, ohne ein neues von besondern Lebensgefühlen erfülltes Menschentum eine neue Kunst entsteht — aber ob diese neugeartete Generation ihr zu Sagendes gerade der dramatischen Form wird anvertrauen können, das wird lediglich von ihrem Formvermögen abhängen. Nicht der Inhalt, die neue bedeutende Weltanschauung wird über Sein und Nichtsein des neuen Dramas entscheiden: eine Frage des poetischen, sprachkünstlerischen Könnens, im letzten Sinne also eine Frage der Sprachbeherrschung ist es, die hier diskutiert wird.

Das Streben nach einem neuen Stil in der Sprachkunst überhaupt fand in den neunziger Jahren zuerst einen Mittelpunkt und eine Förderung im Kreise der „Blätter für die Kunst." Über das viel kritisierte Ästhetentum des Stefan George und seines Anhangs ein umfassendes Werturteil zu fällen, ist hier kein Anlaß. Es gegnügt zu sagen, daß bei aller Beschränktheit, die auch hier dem ästhetischen Dogma anhaftete, zweifellos der starke Hinweis auf

das eigentliche Wesen, die sprachlichen Organe der Wortkunst ein großes Verdienst dieses Kreises bleibt. Hier wurde begriffen und betont, daß Stil das Wesen der Kunst, also Sprachstil das Wesen der Poesie sei. Und aus diesem Kreise ist denn auch der Mann hervorgegangen, der den einen wesentlichen Beitrag zur Bildung eines neuen Dramenstils liefert: Hugo von Hofmannsthal.

Er hat nicht etwa das neue Drama schon geschaffen; bei Lichte besehen hat er überhaupt noch kein Drama geschaffen. Aber ich sagte, die eine Forderung sei, eine Formung der Sprache zu schaffen, die die spezifischen Inhalte unsrer Zeit aufnehmen könnte. Diese eine allgemein poetische Forderung hat er erfüllt. Er hat diese Sprache geschaffen und — deshalb kommt er hier für uns mehr in Betracht als die zwei oder drei andern großen Lyriker, denen Gleiches gelang — er hat einen ernsthaften Versuch gemacht, diese Sprache in den Dienst der dramatischen Form zu stellen.*) Zunächst: Hofmannsthal hat den sprachlichen Ausdruck für spezifisch moderne Lebensinhalte gefunden. Dem Menschen, den des neunzehnten Jahrhunderts zweite Hälfte mit ihren biologischen und soziologischen Erkenntnissen, mit ihren technischen, wirtschaftlichen, religiösen Bewegungen in ein vorher nie gekanntes Gefühl enger Verknüpftheit mit allen Dingen, angstvoller Ungewißheit über alles Wesenhafte, wehrloser Abhängigkeit gegenüber tausend dunkeln Mächten gebracht hat — diesem Menschen findet Hofmannsthal Worte:

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt,

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind,
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

*) Richard Dehmel, an den hier in erster Reihe noch zu denken wäre, hat nur einen Versuch im Dramatischen gemacht, der einer frühen Periode seines Schaffens angehört. Der szenisch sehr talentvolle „Mitmensch" ist noch allzusehr mit Einflüssen belastet, die teils vom berliner Naturalismus, teils von Strindberg stammen. In mächtigen Einzelheiten aber bricht die dunkelbrodelnde Gewalt des Sprachkünstlers Dehmel schon hervor. — Niemand kann sagen, ob wir nicht Großes erleben werden, wenn der reif gewordene Stil dieses großen Dichters und starken Menschen noch einmal mit der dramatischen Form vermählt wird.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war,
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar.

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

Und jene Gegenstimme der modernen Seele, jene Kraft, die von denselben Erfahrungen, denselben Gefühlen der engen Verknüpftheit, der Allverwobenheit jedes Lebens gespeist wird, jene starke Gegenkraft, die einen mystisch rauschartigen Genußwillen dem neuen Menschschlage verleiht — auch ihr findet Hofmannsthal Worte:

Und schwindelnd überkams mich auf einmal.
Wohl schlief die Stadt — es wacht der Rausch die Qual,
Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht.
Das Leben, das lebendige, allmächtige —
Man kann es haben und doch sein vergessen!

Wohl gemerkt, nicht um ihres Inhaltes willen stehen diese Zeilen hier. Soweit verschiedene Wortverbindungen überhaupt gleiches sagen können, haben schon viele gute Denker und mancher schlechte Dichter das Gleiche gesagt. Neu und bedeutsam ist hier Wahl und Fügung der Worte, die einmal eine angstvoll atmende leere Weite, das andre Mal ein zitterndes Taumeln in unsre Nerven leiten und uns so den Sinn nicht gedanklich, sondern künstlerisch suggestiv vermitteln.

Wodurch kann nun diese neue Sprache für den dramatischen Stil von Bedeutung werden? Dadurch, daß sie die Möglichkeit eines neuen Pathos erschließt. — Wenn das Drama über die bloß unterhaltende Illusionserweckung hinaus zur Fühlbarmachung der großen immanenten Lebenskräfte und ihres das All erfüllenden Kampfes gelangen soll, so kann das natürlich nur durch eine das „Reale" übersteigende Form der Sprache geschehen; diese Sprachkraft allein kann uns einen Gefühlszustand suggerieren, in dem wir, vom Maßstab der Alltagserfahrung losgebunden, dem Geisterkampf im stilisierten Leben des Dramas hingegeben folgen können. Die für diesen Zweck in Deutschland übliche Sprachsteigerung ging (von zwei oder drei großen Aus-

nahmen, die uns noch beschäftigen werden, abgesehen) bisher auf die Sprache Schillers zurück. Nun besteht das Faktum, daß das Schillersche Pathos — ich meine das meistimitierte der zweiten, jambischen Zeit — auf die Nerven der jüngern Generation nicht mehr wirkt, nicht mehr die erdablösende Suggestion ausübt wie wohl früher. Am wenigsten tut es das, wenn es abgesondert von der Persönlichkeit und dem Stoffkreis, dem es entwuchs, auftritt, wenn es Dinge des neuern Lebens mit seinen Wortfügungen zu bewältigen strebt. Dann wirkt es fremd und kalt auf uns, schwach, äußerlich, nichtig, angelernt — „epigonenhaft" — und es muß so wirken. Um das zu erkennen, brauchen wir — gottlob! — garnicht erst in die Kritik des spezifisch Schillerschen an dieser weitherrschenden Sprache einzutreten. Es genügt, wenn wir uns den erheblichen Teil der Schillerschen Wortkunst vergegenwärtigen, der von der Epoche des Autors historisch bedingt war, der von dem allgemeinen Zeitgeist vor 1800 geboren ist. Mit Schillers Worten spricht der Mensch der Aufklärungszeit, der Mensch mit dem Überschwang des Selbstbewußtseins, der Überfülle der Gewißheiten, der „so schön mit seinem Palmenzweige" dastand, an des Jahrhunderts Neige „in ernster stolzer Männlichkeit". Der Mensch, der sich dem Gipfel aller Erkenntnis und Tugend, wenn nicht nah, so doch näher als alle frühern Geschlechter — wähnte. Der Mensch des kategorischen Imperativs, der so unumstößlich genau wußte, was gut und böse war. Wieviel kaum gefärbte Kantsche Termini in Schillers Wortschatz stecken, ist garnicht zu überschätzen! In Schillers Sprache lebt bei aller äußern Griechheit königsberger Geist, Geist harter, absoluter Gewißheit; die sprachliche Leidenschaft, sein Pathos, ist fast durchweg moralistisch, bei aller Stärke sehr arm an eigentlich sinnlichen Farben. Noch wo Schiller brutal sinnliche Wildheit malen will (der einzige Fall findet sich bekanntlich in „Maria Stuart", III 6), benutzt er Termini wie „Lebensgott der Freuden", „Der Schönheit göttliche Gewalt", „Finstere Todesmächte" — also Wendungen, die an sich einen durchaus abstrakten, ja gradezu ethisch wertenden, moralistischen Charakter haben.

Was soll nun diese Sprache einem Geschlecht bedeuten, das — was auch seine Lästerer sagen mögen! — als tiefsten Wesenszug

eine bis zur Gefahr der Selbstauflösung große Bescheidenheit besitzt. Das mehr als eines vor ihm gelernt hat, daß es nichts wisse, das wieder mit bange fragendem Kinderstaunen zu allen Dingen aufblickt, das im Intellektuellen wie im Moralischen mit den tiefwühlendsten Zweifeln ringt — und das dafür bisher nichts gewonnen hat als ein innigeres Anklammern an die Dinge, ein verstärktes Gefühl für Lebenswärme, kurz eine sehr gesteigerte Sinnlichkeit im weitesten und reinsten Sinne dieses großen Wortes. Dieser neue Geist muß in den Sprachstil des neuen Dramas eingehen. Nicht nur, daß die staubigen, toten Gipsabgüsse der Schillerschen Wortkunst uns natürlich nichts sagen, auch eigenwüchsig starke Renaissance des Schillerschen Sprachgeistes vermöchte uns nicht mehr zu helfen. (Dies ist der Fall Wildenbruch!) Ein neues Pathos tut uns not — ein Festkleid der Sprache, in das all unsre neuen Ängste und Zweifel, unsre Zärtlichkeiten und Entzückungen mitverwebt sind.

Diese Sprache, so scheint mir, hat Hugo von Hofmannsthal geschaffen — zunächst als Lyriker. Es kam nun alles darauf an, ob es ihm gelänge, sie der dramatischen Form dienstbar zu machen. „Einstimmig" zu sein ist das Wesen des lyrischen Liedes: weich angeschmiegt an des Dichters Ich war auch Hofmannsthals Sprache. Zweistimmig zu sein ist der Sinn des Dramas: einen Schimmer objektiver Härte, selbständiger Fremdheit muß der Dichter in die Sprache der dramatischen Stimmführer, der Gegenredner zu legen wissen. So war die Frage, ob es möglich sei, der Hofmannsthalschen Sprache Stahl in die Glieder zu gießen, sie bei Wahrung all ihrer gegenwartvollen Eigenart durch einen Einschlag harter ewiger Ruhe zu festigen.

Eine langsame geschlossene Entwicklung der Hofmannsthalschen Produktion in dieser Richtung ist wahrnehmbar. Von der reinen Lyrik schreitet er zu Gedichten vor, die, wie der „Tod des Tizian", trotz der Mehrzahl der Redenden noch ohne allen Gegensatz, alle dramatische „Spannung", noch ganz einstimmig lyrisch sind. Noch „Der Tor und der Tod" ist nicht viel mehr als ein großer Monolog, in dem die Gesichte des Redenden selbst hörbare Sprache gewinnen. In der „Hochzeit der Sobeide" und dem „Abenteurer und der Sängerin" (seinem annoch schönsten Gedichte!) ist er einen

Schritt weiter. Der einfache Stimmungsausdruck ist nicht mehr selbständig der Sinn des Kunstwerks: hier ist bereits eine rechte „Handlung“, ein Erleben objektivierter Gestalten dichterisches Symbol, Trägerin der Meinung des Künstlers. Nur daß — im gründlichern Sinne des Wortes — die Gestalten dieser Gedichte mehr Leidende als Handelnde sind, daß sie nicht ein in ihrer Individualität inkarniertes Stück Welt kämpferisch gegen die Außenwelt stellen, sondern mit staunenden Erleiden von der wunderreichen, rätselvollen Kraft der Umwelt getrieben werden. So ist auch in diesen Stücken eigentlich nur erst ein einziger Held: „der unbekannte Gott“; ihn auszudrücken strebt des Dichters Sprache noch allein. Deshalb ist sie noch immer „einstimmig“, trotz einigen Ansätzen noch unverändert. Noch undramatisch: denn das Drama beginnt erst, wo der unbekannte Gott sich teilt und aus zwei sichtbaren Gestalten mit zwei hörbaren Sprachen wider sich selbst redet! Der Weg zu diesem Drama von der Lyrik führt für Hofmannsthal wie für alle Welt über den — Balladenstil. In ihm beginnt die Seele des Dichters die in ihr ringenden Empfindungen in sinnlichen Gestalten zu entladen. Bewegung, Geschehen, Kampf werden die Ausdrucksformen des Künstlers — nur daß Kunstmittel wie die refrainartige Stilisierung u. a. den selbständigen Wert des Geschehenden doch immer wieder unter des Dichters einheitlichen Gefühlsausdruck unterordnen. Auf dieser Zwischenstufe steht — gleich einer Vorstudie ging die „Madonna Dianora“ worauf — Hofmannsthals „Elektra“. Das Pathos des Dichters scheint hier einem Stahlbad entstiegen, seine Sprache atmet Kraft und Kampf. Die verzweifelte Rachgier eines mißhandelten, gebundenen Herrscherkindes, das mit dämonischer Wildheit der Seligkeit der Tat zueilt und am Ziele zusammenbricht, ist in tiefen schicksalsvollen Bedeutungen gesehen und großzügig gestaltet. Nur daß dies Balladendrama immer noch im letzten Sinne einstimmig ist: nicht zwei Gegner erschlagen einander — ein Rasender zerschmettert an ruhender Felswand sein Haupt. Und so ist auch in der Sprache der Dichtung noch eine balladeske Monotonie, eine starr einförmige Erschütterung — keine ringenden Stimmen, keine wechselnden Lichter. Ein Drama muß mit zwei Zungen reden! In der kämpferischen Kraft aber, mit der die eine Zunge dieser Dichtung

spricht, lebt doch schon eine große dramatische Potenz. Die „Elek ra“ kann ein starker Anfang sein.

Gegen sie ist Hofmannsthals danach erschienenes Bühnenwerk „Das gerettete Venedig“ ein starker Rückschritt — oder besser ein Schritt abseits vom Weg zum dramatischen Stil, fast von der Kunst überhaupt. Ein pomphaft aufgetürmtes Bühnenstück, geboren aus Freude an den stofflichen Reizen einer fremden Fabel. Die Verinnerlichung zu einem dramatischen Problem (der Tapfre erliegt, weil er sein schönes Gegenspiel, einen Feigen, lieben muß) ist flüchtig versucht und nirgends rein gelungen, erdrückt in einem Wust von schlechten Theaterszenen, aus denen wundervolle Lyrika leuchten, die wohl die Ehre für den Dichter, nicht aber für den Dramatiker Hofmannsthal retten.

„Das gerettete Venedig“ war eine Enttäuschung. „Ödipus und die Sphinx“, des Dichters letztes Werk, hat zum mindesten keine Gewißheit gebracht. Aus den mit üppigen Eklektizismus überreich geschmückten Szenenbildern spricht ein erlesener Theatersinn; die lose, langsam lässige Abwickelung dieser Szenen aber und der allzuberedte Dialog, der in der Überdeutlichkeit seiner psychologischen Analytik die eigentlich sinnliche Gestaltung der Lebensprobleme geradezu verhindert — das sind Gebrechen, die es schwer machen an ein Werden wirklich dramatischer Formkraft bei Hofmannsthal zu glauben.

Dennoch wird ganz gewißlich das, was er uns gab: die Möglichkeit eines neuen Pathos, unserm Drama unverloren bleiben. Es wird über Deutschlands neuer dramatischer Kunst kein Haupt leuchten, das nicht mit einem Tropfen Hofmannsthalschen Öles gesalbt wäre!

Der Stil des germanischen Dramas

Um zum Stil eines neuen Dramas zu gelangen, muß, wie ich schon sagte, die Sprachkunst zweierlei vollbringen: sie muß eine Sprachform erschaffen, die den neuen Bedürfnissen der Zeit angepaßt ist, und diese Form muß zugleich den Bedürfnissen des Dramas angepaßt sein. Durch die Befriedigung des ersten Bedürfnisses schien uns Hofmannsthal für die Entwicklung des dramatischen Stils bedeutsam. Indessen kam er nicht vom eigentlich Dramatischen her und hat — wie ich zu zeigen bemüht war — trotz einer starken Entwicklung in dieser Richtung den vollen Anschluß noch nicht gefunden. Die andre markante Erscheinung unsrer jüngsten Bühnenliteratur gewinnt aber ihre Bedeutung gerade dadurch, daß sie ein intensives Verhältnis zum spezifisch Dramatischen hat. Was Frank Wedekind und die ihm in diesem Sinne verwandten Talente für die Entwicklung des dramatischen Stils leisten können, ist die Wiedererweckung der spezifisch dramatischen Ausdruckskraft der Sprachkunst.

Es handelt sich, dies sei hier einmal betont, um die Entwicklung des neuen „deutschen" Dramas. Dies hat nichts zu tun mit der süßlichen Verblasenheit teutonischer Phraseure, nichts mit borniertem Chauvinistenhochmut, wohl aber mit der kühlklaren Tatsache, daß der Mehrheit der germanischen Rasse das Höchste der Kunst und besonders der Theaterkunst etwas andres bedeutet als z. B. den Franzosen, deren gegenwärtig feinster Stilist, Anatole France, noch unlängst erklärt hat, daß aus der Lektüre des Titus Livius doch mehr zu gewinnen sei als aus der des „Faust" von Wolfgang Goethe. Für uns Deutsche also, um die es sich hier allein handelt, bedeutet eine Renaissance des Dramas jedesmal zunächst ein Wiedererleben Shakespeares.*)

---

*) Es ist wohl noch zu sagen not, daß der Verfasser nicht ohne Absicht die Existenz der griechischen Tragödie verschweigt. Wohl weiß er, daß in Äschylus und Sophokles und Euripides unvergänglich große Künstler gelebt haben. Aber er teilt die allgemeine Meinung nicht, daß ihr Vorbild uns

Der Höhepunkt des deutschen Dramas liegt, wie mir scheint, bisher in der Großtat der Romantiker: der Eindeutschung Shakespeares. Hierhin führen Lessings theoretische und poetische Überwindung der Franzosen und die Taten der Sturm-und-Drang-Dramatiker. Daß Schiller und Goethe, nach großen Anfängen auf dem gleichen Wege, ins klassizistisch Romantische abbogen, das wurde das große Verhängnis des deutschen Dramas. Doch zeugte die romantische Kunst noch zwei große Meister: Kleist und Grillparzer. Damit ist die einheitlich zusammenhängende Bewegung zum dramatischen Stil in Deutschland erschöpft. Hernach hat es — wie mir scheint — an großen Dramatikern in Deutschland nur noch ein paar Vereinzelte gegeben: zwei, die voll theoretischer Leidenschaft Shakespeares Spuren wieder suchten und fanden, Hebbel und Otto Ludwig — und zwei, deren große Talente nicht zur reinsten, vollsten Entfaltung kamen, weil sie fern aller literarischen Tradition und theoretischen Zucht auf weiten Seitenpfaden vorwärts tappten: Raimund und Anzengruber. — Das ungeheure Talent eines Anzengruber mußte, auf langen Umwegen wandernd, viel von seiner besten Kraft verzetteln, weil er bei seinem Auftreten nicht mehr die heilsame Atmosphäre dramatischer Kultur vorfand, die Deutschland um 1800 erfüllte. Es war wieder wie vor Lessing: es herrschte der im deutschen Gefühl dramatisch tote französische Theatergeschmack. Freilich nicht mehr Corneille und Racine waren Herrscher; gegen das feierliche Pathos ihres Gedankenvortrags, die typisierende Geste ihrer Gefühle, hat sich das germanische Empfinden erhoben in der unendlich vielgestalten Fülle individueller Leidenschaften, deren organischem Leben Ideen in unausgesprochener Keuschheit, dem Duft gesunder Körper gleich, entströmten. Nur war in Frankreich die ehrwürdige Monotonie der klassischen Theaterrhetoren nicht innerlich berührt worden vom großen Geiste

Lebenden fruchtbar sein könnte. Die völlig andern Bedingungen entsproßte germanische Dramatik ist ihm ein Novum, eine eigene Entwicklung, die nur hin und wieder durch die Einwirkung der Antike verwirrt wurde. — Der uns als Gefühlswert nie mehr zu erweckende „Chor" umschließt das innerste Wesen des griechischen Dramas, das aus einem Keim lyrisch rhetorischer Wirkung erblühte. Das neue Drama erwuchs aus nachahmenden Spiel, und hat die für den Griechen nur sekundäre Suggestion eines wirklichen Erlebnisses zur Basis. — Eine Dramaturgie, der es mehr auf Leben und Zukunft als auf Historie und Vergangenheit ankommt, soll nicht hinter Shakespeare zurückgehen.

Shakespeares; die sogenannte „französische Romantik" hatte der alten Gedankendeklamation und Gefühlssteifheit nur einen giftigen Zusatz grellgrimassierender Bewegtheit, äußerlich aufgeregter Farbentollheit beigemischt. So war der raffinierte Theatraliker Victor Hugo entstanden; aus der Ehe seiner wildgeworfenen Bühnenkünste mit den Stoffen und Ideen des alten lehrhaften bürgerlichen Schauspiels (Diderotscher Provenienz) stammte die Theaterkunst der Dumas und Sardou, die nach 1850 den Geist der deutschen Bühnen in Bann hielt. Man muß ein Buch von der Seelenlosigkeit der Freytagschen „Technik" lesen, muß sich den Horizont eines einst tonangebenden Kritikers wie Frenzel vergegenwärtigen, um zu begreifen, daß es nicht zu viel gesagt ist: um 1870 herrschte der französische Sinn des Theaters in Deutschland wieder so vollkommen wie nur vor Lessing. — Und wieder begann die Resurrektion des deutschen Geistes. Nur daß die neue „Hamburgische Dramaturgie" nicht geschrieben wurde. Die Brüder Hart, die nach ihrem glänzenden Debüt in den „Kritischen Waffengängen" vielleicht die Leute dazu hätten scheinen können, taten es nicht. Sie irrten vom eigentlich Ästhetischen immer weiter in ethisch-religiöse Nebelreiche ab. So blieb die neue Bewegung direktionslos. Wildenbruchs genialer Dilettantismus, mit seinen Schiller-Kleist-Abgüssen, griff in zu junge Vergangenheiten des deutschen Dramenstils, um eigenkräftig neues Leben emporfördern zu können. Und die Naturalistenbewegung des nächsten Jahrzehnts ging wieder allzuweit über alle künstlerische Tradition, in den primitivsten Keim der Kunst, die rohe Nachahmung zurück. Indessen ein Tasten nach dramatischen Werten im antifranzösischen, untheatralischen Sinne, nach individuellem Leben, nach ideentragenden Leidenschaften kündete sich auch hier an. Und etwas später kam ein Mann, der in die rechte Tiefe stieg, an die Wurzel des neuen dramatischen Stils — zu Shakespeare.

Shakespearsche Art — unmittelbarer wohl noch der ihr entsproßte Sturm- und Drangstil erzeugte die dramatische Form in den ersten großzügigen Bühnendichtungen von Frank Wedekind.

Wenn das französische Theater für uns im letzten tiefsten Sinne kein „Drama" geschaffen hat, so will das wiederum nichts andres sagen, als daß ihm die große innere Zweistimmigkeit, die

Form und Inhalt beseelende Kraft des Dialogs fehlt. Und zwar ist das französische Theaterstück zumeist nicht einheitlich lyrisch gestimmt (wie in den betrachteten Fällen Hofmannsthal, Hauptmann u. a.) — seine Einheit liegt im ethisch Intellektuellen! Weder bei Racine noch bei Hugo noch bei Dumas wird man ein Stück aufweisen können, in denen der große Kampf gleichgemessener Gewalten Thema ist, in dem „alle Recht haben“ — was doch nach Hebbel das Grundpostulat des Dramas ist. Nein — nur ein einziges Recht kennen die französischen Bühnendichter, und dies Recht durch den Wechsel kluger, schöner und wirksamer Reden deutlich werden zu lassen, heißt ihnen dramatische Dichtung. Der Schein dramatischer Bewegung entsteht in dieser Kunst durch viele Außenereignisse, relativ zufällige Schicksalswendungen, die die von den Dichtern vertretene eine Idee zur Entfaltung (Bewährung oder Vernichtung) zwingen. — Dagegen wächst in Shakespeares Welt der dramatische Kampf unmittelbar aus der Natur, gesetzt zugleich mit den Elementen, deren Antagonismus das Gleichgewicht der Welt trägt. Hier hat jeder Notwendigkeit, das heißt (im ästhetischen Sinne) Recht für sich. Shakespeare hat zur Zeit seiner reifen Kunst keine „Bösewichter“ im ethisch verurteilenden Sinn der Franzosen — auch Jago ist ihm ein Mensch von stark treibenden Getriebenheiten — wie wir alle. Dies ist das germanische Individualitätsgefühl, das das Drama gebiert; es lehrt uns: ein jeder hat recht. So ist jeder Lebensakt das Ringen zweier gleichgeborenen Rechte, so wird alles Dasein dialogisch. Untrennbar wie das Typische mit dem französischen Bühnenstück, ist so das Individuelle mit dem germanischen Drama verbunden. Dem germanischen Dichter ist die Welt in Wahrheit vielstimmig. Das Drama läßt den Wettkampf zweier Stimmen aus dem großen Chor hervortönen. In dieser Zweistimmigkeit wurzelt alles Formale der neudramatischen, der shakespearischen Kunst.

Das Wesen des Dialoges verstehen heißt Shakespeares ganze Technik verstehen — auf die Antithese, auf Stimme und Gegenstimme ist sein Drama gebaut — vom weitesten bis ins engste. So ist der größte Kreis: Schicksale und Gestalten des Dramas gleich naturnotwendigen Kontrastfarben zu kampfüberwachsender Harmonie geordnet. So ist der mittlere: Szene gegen Szene ge-

stellt in tief komplementären Gegenwirkungen. So im engsten und kernhaftesten: jedes Bild, jede einzelne sprachliche Wendung spiegelt den Kampf, den rätselhaften Widerstreit in der doch so einheitlichen Natur. So erscheint als die Wurzel des dramatischen Stils, der Nährboden des wahrhaften Dialogs — das Epigramm. Jedes Epigramm künstlerischer Art ist ein Drama in nuce — und nicht zufällig sind Lessing, Schiller, Kleist, Hebbel groß im Epigramm. Hier ist der Mutterboden der dramatischen Form. In Hebbels Tagebüchern etwa steht völlig unvermittelt die Notiz: „Ein Blinder bei Sonnenaufgang" oder ein andermal: „Rosen auf ein Sterbebett gestreut" oder ein andermal: „Taumeln, weil die Erde bebt und als Trunkenbold bestraft werden". Niemand kann den Reiz dieser und zahlloser ähnlicher Aufzeichnungen im Tagebuch Hebbels verstehen, der nicht das Geheimnis der dramatischen Form begriffen hat. Dies sind die Epigramme, die tragischen Antithesen, in denen der große Dramatiker denkt. Greife mit einer dramatisch geschulten Phantasie ein Wort auf wie „ein Blinder bei Sonnenaufgang" — und aus einem lyrisch starken Sprachklang wächst es zu einem erschütternden Szenenbild und weiter zum sinnlich erschütternden Symbol eines Menschenschicksals, d. h. zum Grundriß einer Tragödie aus. Tragische Stoffe stecken gleich einem geheimnisvollen Keim in jeder sprachlichen Wendung dieser Art. Und dies ist das Siegel der Vollendung im dramatischen (wie in jedem künstlerischen!) Stil — daß jeder kleinste Teil den Organismus des Ganzen widerspiegelt. Wie in jedem kleinen Pfeiler des Straßburger Münsters die „Idee", der Rhythmus des Ganzen steckt, so birgt jede sprachliche Wendung eines großen Dramas in sich das Wesen der dramatischen Idee: den tragischen Widerspruch notwendig zu einander strebender Mächte. — Der kleinste Teil des Kunstwerks endlich, der einzelne Satz, das Wort, das keine Zweiheit mehr zu umspannen vermag, wird dem Prinzip der Zweistimmigkeit, der großen Kontrastwirkung noch immer dadurch dienen, daß es die eine Seite, an der es allein zu bilden vermag, mit leidenschaftlichster Energie, mit fanatisch konzentrierter Einseitigkeit ausdrückt — gerade so die größte Wirkung des Widerspruchs vorbereitend. Auf die Schärfe und Kraft des Ausdrucks legt dann der echte Dramatiker allen Wert, nicht auf das in sich Schöne oder

logisch Zwingende der Sprachwendung. Die Energie des Wortes muß den Funken des dramatischen Kontrastes, die Idee der Zweistimmigkeit herausschlagen. Dies ist der Sinn der alten Behauptung, daß bei Shakespeare und allen, die ihm folgen, der Hauptton nicht auf dem Schönen, sondern auf dem Charakteristischen liege.

Die Tradition dieses Stils aufgenommen zu haben ist die für die Entwicklung des deutschen Dramas bedeutende Leistung, die in den zwei großen Dramen Wedekinds „Frühlingserwachen" und „Erdgeist" beschlossen liegt.

Wedekind und das tragische Epigramm

Von der Entwicklung des dramatischen Stils in Deutschland wollen wir handeln, und wenn wir im Verlauf dieser rein ästhetischen Untersuchung auf die Produktion Frank Wedekinds zu sprechen kommen, so geht uns dabei all das an sich so Merkwürdige im kulturellen, philosophischen Gehalt seiner Werke nichts an. Nur das mag doch hierher gehören: es mußte wohl solch ein dezidierter Nichtchrist, ein so willensstarker Erotiker, solch ein inbrünstiger Verehrer der schönen sinnlich-sinnvollen Bewegung der Körper sein, in dem das Gefühl für die innerlich gegründete Technik des Dramas wieder auferstand; denn das Drama ist unchristliches Handeln und Kämpfen, leidenschaftliches Begehren und Haschen, sinnlich-bewegter Körperausdruck geistiger Inhalte. Ein solcher Mann mußte es also wohl sein, der den Kern des dramatischen Stils für Deutschland wieder entdeckte.

Kein Mensch von einiger stilgeschichtlicher Bildung kann Wedekinds Kindertragödie „Frühlings Erwachen" lesen, ohne aufs allerstärkste an die Art der Sturm- und Drangdramatiker erinnert zu werden. Es ist die gleiche seltsam keusche Sinnlichkeit der Sprache, die gleiche Fülle der Bilder, die wie halb aufgebrochene Knospen aus jedem Satz hervorscheinen, die leidenschaftliche Energie der Charakteristik, die bald (im Munde des Gymnasiasten) bis zum barocken Bramarbasieren, bald (im Munde der „Pädagogen") bis zur Karikatur führt. Im ganzen aber bleibt bei aller Stärke der Stilisierung die Grenze der realistischen Illusionsmöglichkeit gewahrt. Und alles durchzittert die lyrische Stimmungskraft des großen Dramas, die vom ersten Worte an in der Ahnung der Katastrophe unsre Nerven erbeben läßt. In harten, festen, großzügigen Linien ist der dramatische Antithesenbau hingerissen. Hart steht, Szene auf Szene, die Welt der blödsinnig gewordenen, verwesunggrinsenden, mörderischen Konvention wider das keimstarke, erlösungschreiende Leben. Und unter den Jungen wieder das kampfvolle Widereinander, das dämonische Aufeinanderzu der Geschlechter,

und unter den Knaben wider in tief erhellendem Wechsellicht der sentimentale Schwärmer, der zu Grunde geht, und der energische Realist, der überwindet. All dies stürmt, gleich einer Kette von Schlachten, vorüber in Dialogen von wilder Ergriffenheit — Dialoge, die oft genug unbekümmert um alle Wirklichkeitsillusion von Hauptsache zu Hauptsache hinüber schnellen und so das Wesentliche in epigrammatischer Wucht mit wütender Deutlichkeit emporschleudern. Eine selige Maßlosigkeit, eine wild verschwendende Unreife steckt in diesem Stück. Freilich trägt dies geniale Werk schon all die Keime in sich, deren Entfaltung später die Kraft Wedekinds zersetzen sollte, und seine theatralische Unmöglichkeit, die in der rechten Manier der Sturm- und-Drang-Künstler souverän zur Schau getragene Verachtung des Bühnenmöglichen ist doch noch ein Zeugnis einer gewissen Unreife. Denn der reife Dramatiker hat stets begriffen, daß erst das dargestellte Drama ein sinnvolles Ganze ist, und es ist die Unreife genialischer Jungen, ein Problem, das zu lösen die Kraft noch nicht ausreicht, für belanglos und falschgestellt zu erklären. Hier führt der Shakespeare-Enthusiasmus die jungen Dramatiker zu einem Irrtum: sie glauben, die Form des Meisters nachahmend, die Forderung der bestehenden Bühne übersehen zu dürfen — und vergessen dabei, daß Shakespeare seine dramatische Form schuf gerade durchaus in Betrachtung der Ansprüche der damals bestehenden Bühne! Die Entwicklung zum theatralisch Möglichen wird deshalb beim wirklichen Künstler stets zugleich eine Festigung und Vertiefung seines dramatischen Formgefühls bedeuten. — In diesem Sinne stellt Wedekinds „Erdgeist“ noch einen Fortschritt über die Kindertragödie hinaus dar, obwohl er an Fülle lyrisch-dramatischer Details, an Reichtum latenten Lebens, an szenischer Stimmungstiefe das frühere Werk schon nicht mehr überall erreicht. In einem ungeheuern Crescendo steigen diese vier nun auch theatralisch vorzüglich verdichteten Akte auf. Das Thema ist — grob gesagt — der Verzweiflungskampf des Cerebralsystems gegen den nervus sympathicus. Das Geschlecht in Gestalt des dämonisch unschuldigen, arglos teuflischen Weibes vernichtet eine ganze Generation von Männern, die mit ihrem Gehirn das Leben erfassen und beherrschen wollen. Dieser Kampf gestaltet sich in Dialogen, die bis in die

letzte Silbe hinein dramatisch, d. h. kämpferisch sind — jeder Satz saust gleich einer stahlkalten Klinge durch die Luft. Was wir als das eigentliche Wesen des Dramatischen erkannten, das „Rechthaben" aller Teile (denn die tragische „Schuld" ist keine ethische, sondern eine metaphysische d. h. angeborene), das ist hier rein und stark entwickelt in der seligen Verbrecherunschuld der Lulu und in der verzweifelt wahllosen Getriebenheit ihrer Opfer. Weil beide Teile müssen, darum ist ihr Zusammenstoß so großartig, so furchtbar wie ein Naturschauspiel. Und dieser Zusammenprall symbolisiert sich von Akt zu Akt in immer gewaltigern Bühnenbildern. Der letzte Akt hat bereits in seiner stilistischen Kraft, in der refrainartigen Häufung der gleichartigen Fälle zu einer Szenenwirkung ungemein suggestiv auf die junge Generation gewirkt — wohl ein halb Dutzend zum Teil noch unedierte ernsthaft talentierte Opera sind mir bekannt, in denen das Vorbild dieses Aktes formal bestimmend eingewirkt hat. Das scheint mir durchaus erfreulich. Denn was theatralisch verweichlichte Geister hier grotesk, exzentrisch, karikiert nannten, das war (von Einzelheiten abgesehen) nichts als die Neugeburt eines starken, entschieden dramatischen Stils.

Wenn man in den großen Dramen Wedekinds unnötig viel Groteske, Karikatur suchte, so lag das freilich daran, daß viele den Autor erst kennen lernten, als schon Werke von ihm vorlagen, in denen tatsächlich aus dem Dramatiker Wedekind ein pathetischer Groteskkünstler geworden war. In den bisher betrachteten Dramen Wedekinds bildetete die Lebensbasis das fanatische Pathos eines Antimoralisten, das mit der epigrammatischen Bildkunst eines großen Cynikers zusammenwuchs zu organischen Kunstgebilden von stärkster dramatischer Stimmungskraft. In seinen spätern Bühnenwerken hat man die Teile reinlich in der Hand — das pathetische Feuilleton und den cynischen Witz — fehlt leider nur das belebende Band: das Künstlerische!

In dem ganz groß angelegten Trauerspiel „So ist das Leben" sind alle nicht burlesken Szenen von einem qualvoll nüchternen, tendenziös pathetischen, rein gedanklichen Dialog erfüllt. Der Stil erinnerte mich lange ungemein an irgend etwas — schließlich fand ichs: an jene Prosaskizzen des Schillerschen Nachlasses ward ich erinnert, in denen die wichtigsten Gespräche des „Demetrius" flüchtig

vorgezeichnet sind. Also dramatischer Rohstoff, rein gedanklich fixiertes Material, dem die eigentliche sprachliche Verdichtung, die lyrisch-dramatisch zwingende Gestaltung des Künstlers fehlt! In einem kalten, sachlich korrekten, wirkungslosen Deutsch stehen die Reden dieser Menschen da: gut geschriebene, geistvolle Artikel — nichts weiter. So schon in der Königstragödie, so in der totgeborenen „Hidalla", so in dem ganz abstrakten „Totentanz". Und daneben steht kraß, unverbunden der szenische Witz — der Witz, der nicht wie das künstlerische Epigramm in die Gründe großer Kontraste hinableuchtet, sondern sich begnügt, den äußern Effekt aus einem schrill outrierten Widerspruch herauszuschlagen. Schon in des „Erdgeists" zweitem Teil, in der „Büchse der Pandora", verdrängt der Witz das epigrammatische Symbol. Das Spiel mit den fallenden „Jungfrau-Aktien" im zweiten Akt ist brüsk angehängter Spaß — nichts mehr. Und dann die vielbestaunte Dreisprachigkeit in den drei Akten dieses Stücks: was ist sie anders als ein durch und unkünstlerischer Witz! Der Künstler wird in seiner einen Muttersprache so gestalten, daß man fühlt: hier wird die Sache der ganzen Welt, aller Nationen, aller Menschen verhandelt — es ist das Verfahren eines Groteskomikers, dies Gefühl dadurch erwecken zu wollen, daß er bald deutsch, bald französisch, bald englisch spricht und so die tiefste Wurzel der Dichtkunst, die aus dem Mutterboden einer Sprache herauswächst, zerreißt. Dennoch bringt die „Büchse der Pandora" in ihrem düsterprächtigen Schlußakt zum letzten Mal sprachliche Stimmungswerte, starke szenische Sinnbilder von Wedekind. Dann gibt es nur noch selten künstlerische Nachblüten in seiner Produktion — etwa die Szene unter dem Galgen in seinem Königsspiel. In „Hidalla" ist alles, was nicht langweilig ist, nur witzig, und der jüngst publizierte „Totentanz" ist gradezu ein Schulbeispiel der neuern Wedekindschen Kunstlosigkeit. Nüchtern geistreiche Artikelreden verbinden folgende Witze: Eine Dame vom „Komitee zur Bekämpfung des Mädchenhandels" erkennt als Wurzel ihres Tuns unbefriedigte Geilheit, der Mädchenhändler zeigt sich als schwärmerischer Idealist der Sinnenlust, gleich darauf erkennt er sich aber als Trottel, weil das selige Freudenmädchen, an das er glaubte, sich als arme halbtolle Masochistin entpuppt (dritter und vierter Witz) und schließlich (fünfter und

letzter Witz) erschießt er sich, um den Liebesausbrüchen der ältlichen Jungfer vom Sittlichkeitsverein zu entgehen. Das sind nirgends mehr Lebensdinge von sprachlicher Kraft zu stilistischer Wirkung zusammengeballt — das sind unmögliche, illusionslose Witze, die einen blendend paradoxen Leitartikel illustrieren, und die man deshalb nicht ganz rein genießen kann, weil sie zum Teil nach der kleinlichen Lust des Bohémiens am „Epatez les bourgeois!" schmecken. Wohl steckt noch eine große imposante Galligkeit hinter dem wüsten erotischen Nihilismus dieses „Totentanzes" — aber diese Grundmeinung ist eben nicht mehr in künstlerische Formen umgesetzt, sie ist brüsk, pathetisch oder witzig, ausgesprochen! Kulturpsychologisch ist natürlich auch noch der neuste Wedekind höchst interessant und bedeutsam — für die dramatische Kunst kommt er nicht mehr in Betracht.

Gerade wer so durchdrungen von der Bedeutung der großen künstlerischen Schöpfungen Wedekinds ist, muß aufs energischste ablehnen, daß die jüngste kraß subjektive Entwicklung seines Stils für die dramatische Kunst irgend eine Bedeutung habe. Ich sehe hier nichts als ein Zerfallsprodukt, interessant schillernde Verwesung, zuchtloses Auseinanderschlottern eines sehr großen Talents. Die Kaffeehausbohème, die diesen großen Dichter ruiniert hat, soll uns nicht seine nunmehrige Impotenz als neusten dramatischen Stil aufreden wollen!!

Ich ließ die Frage offen, ob Hofmannsthal uns noch ein wirklich großes Drama zu schenken habe — bei Wedekind kann man leider diese Frage ziemlich sicher verneinen. Dennoch: „Frühlings Erwachen" und „Erdgeist" werden in den eisernen Bestand der dramatischen Litteratur übergehen. Und was mehr ist: er hat bisher am weitesten den Weg beschritten, auf dem man das neue Drama finden wird — denn, ehe er über frostigem Witz kalte Gespräche aufführte, hat er uns gezeigt: wie man aus dem Brennstoff des tragischen Epigramms die Glut des dramatischen Dialogs auflodern läßt.

Neo-Pathetiker

Zwei Wege zum Drama sind gewiesen durch Hofmannsthal und Wedekind — am Schnittpunkt der beiden liegt das Ziel. Einstweilen drängt die Menge des dramatischen Nachwuchses sich noch in den Anfängen beider Bahnen hinter den Führern. In direkterer und unfreierer Abhängigkeit steht die Nachfolge Hofmannsthals. Es sind zumeist Jünglinge vom Kreise der „Blätter für die Kunst", gravitätische Priester am Wort, die jetzt anfangen das profanum vulgus mit dramatischen Dichtungen zu begnaden. Dichtungen, in denen der Tiefsinn von Hofmannsthals neuem Pathos mit erschreckender Schnelligkeit zur festen Formel zu werden droht, durch deren unermüdliche Anwendung modische Phraseure ihren lebensarmen Geschöpfen einen Schein von Bedeutsamkeit leihen*). Für die dramatische Kunst sind diese Poeme, in denen das neue Pathos aus einem Werkzeug zum Surrogat künstlerischer Wirkung wird, natürlich belanglos. Eine besondere Betrachtung verdient nur etwa Vollmoeller, der, obgleich auch in unfreister Abhängigkeit von Hofmannsthal, doch der talentvollste dieser Gruppe ist. In einer Zeit, wo viele hundert Augenpaare, vor angestrengtem Eifer trüb und übersichtig, nach dem dramatischen Messias ausschauen, muß das kleinste Anzeichen blinden Triumphlärm entfesseln. So hat auch Vollmoellers starkes Oberflächentalent begeisterte Verehrer gefunden, vor allem seine „Catherina, Gräfin von Armagnac". Da muß man also wohl fragen, was Großes und Neues in diesem

*) Wie schnell da der Weg vom Erhabenen zum Lächerlichen zurückgelegt wird — dafür ein Beispiel (aus Ernst Hardts „Ninon de Lenclos"):

„es lächelt wohl — und kann auch weinen — kann —
doch muß es nicht —" (!!)

oder:

„— wie schmerzlich ist doch von zwei Leben der Vergleich,
wenn sie einander so verschieden waren
wie eures hier und wie das meinige" —

oder:

„das Leben ist so sonderbar verflochten oft"

Die Hülsen ohne die Frucht! Hofmannsthals Formeln ohne seine Musik, und der Effekt —: mehr Busch als Hofmannsthal! — — —

Drama steckt. Meine Antwort ist: Gar nichts — denn die an schönen Einzelheiten reiche Dichtung ist, auf ihren dramatischen Formwert hin betrachtet, ein von lyrischen Überwucherungen erdrücktes Balladendrama, eine Entartung der von Hofmannsthal auf dem Wege zur „Elektra" gefundenen Form. „Die Gräfin von Armagnac" ist im Grunde nur eine Ausweitung der Hofmannsthalschen „Madonna Dianora". Ein Katastrophenstück, das nicht einen Kampf und eine Lösung gestalten, das nur die Stimmung eines schönen Untergangs auskosten will. Ein wirklich dramatisches Kunstwerk, das uns im Zwiegesang miteinander ringender Stimmen die tiefere Harmonie der Welt vernehmen läßt, kann solch schön abgestimmter Klageschrei nie werden. Aber im leidenschaftlichen Ausdruck vermag er wohl genug vom Schein des dramatischen Kampfspiels anzunehmen, um starke szenische Wirkungen auszuüben: Jede Klage formuliert sich schließlich als ein Zwiegespräch mit der Antwort verweigernden Gottheit. So müßte — auch ohne die Quellen der eigentlich dramatischen Kraft zu erreichen — der Untergang der Catherina von Armagnac mit kämpferischer Gewalt erschüttern können. Und stark genug setzt der Vollmoellersche Akt ein — denn wie jedes Balladen-Drama ist trotz äußerlicher Dreiteilung auch die „Gräfin von Armagnac" ein Einakter. Ohne einen Absatz im innern Fortgang rollt diese Katastrophe ab: der erste Akt bringt in wuchtiger Steigerung, Schlag auf Schlag, der Gräfin die Gewißheit, daß ihr Gemahl alles entdeckt und ihrem Geliebten einen tötlichen Hinterhalt gelegt hat. Ihr Entschluß reift, einen andern Edlen, der sie unerhört liebt, für den Geliebten in den Tod zu schicken. Nun ist der „zweite" Akt — die Szene, wie sie den Edlen, Tristan, über die Brücke ins Schloß lockt — ganz knapp und kurz als rechtes Zwischenspiel gehalten. Der Akt geht als „dritter Akt" weiter — bis hierher in trefflich gefügtem Crescendo — dem erwählten Höhepunkt der Ballade zu: die Szene, wo die Gräfin den zweiten Liebhaber für den ersten in den Tod senden will. Mit dem Festschmuck üppiger Rhythmen und Reime und starken echt balladesken Refrains setzt diese Szene feierlich genug ein — dann aber, wo mit Annäherung der Entscheidung ein dramatisches Grundgesetz wachsende Knappheit und Schnelle des Dialogs fordert, schwillt die Flut lyrischer Rhetorik jäh über alle Schranken

des theatralisch Möglichen hinaus. Der edle Tristan schweift schließlich zu einer viele Seiten langen, lyrisch geschwellten Schilderung aller Weltgegenden (unter dem Vorwand: diese möchte er mit der Geliebten durchwandern!!) aus — um am Schluß entschuldigend zu bemerken:

„Nein, dieses sind die schillernden Symbole
und vielgestalten Bilder für die eine,
die Lust zu leben, die unendlich ist:
Ich will euch neue frohe Worte lehren — — —"

Naiver hat wohl nie ein Dichter den Irrtum seiner Kunstform selbst enthüllt! In neuen Worten Bilder und Symbole des Lebens zu geben, ist nämlich das Werk des Lyrikers. Der Dramatiker erstrebt die größere Symbolbildung, indem er das Leben in Menschen und Menschenschicksalen wiederspiegelt, wobei er denn — um die Suggestion der Wirklichkeit zu wahren — die Menschen (in wie gehobener Form auch immer) nur Dinge sagen lassen darf, die sie mit psychologischer Wahrscheinlichkeit in dieser Situation sagen können. Da nun aber weder die liebeswilde Gräfin noch der todesmutige Tristan zu den Abonnenten der „Blättet für die Kunst" zählen — so ist es unfaßbar, warum sie sich in ihres Lebens gefährlichstem Augenblick zwischen Sein und Nichtsein in reflektierender Georgescher Art ergehen sollen. Es bleibt wohl also nichts übrig, als einzusehen, daß der Dichter Vollmoeller, durch ihren Mund sprechend, die in der Situation gegebene Stimmung zu lyrischen Gedichten formt — wobei er denn allerdings auch das äußere Wesen der dramatischen Dichtung durchbricht und eine Kunstform mit der andern totschlägt! Hier sehen wir die große Gefahr, die die hohe Errungenschaft des neuen Pathos, das Vollmoeller freilich fließend und nachahmerisch oberflächlich beherrscht, in sich birgt — es vernichtet die dramatische Form, wenn es dem Dichter Selbstzweck wird! Während Hofmannsthal, der geniale Erfinder neuer Worte für das neue Leben, mit reifer Kunsteinsicht sich müht, das lyrische Pathos immer mehr der psychologischen Gestaltung der dramatischen Personen dienstbar zu machen, ergeht sich bei einem Jünger wie Vollmoeller die lyrische Wortgewalt in eitelm Selbstgenuß, und in einer Szene, wo die innerliche Verwirrung und

Wandlung der Frau zwischen ihren beiden Liebhabern die Gestaltungskunst des echten Dramatikers zur äußersten psychologischen Schärfe und Knappheit reizen würde, wird hier jede Kontur durch einen Strom weicher Worte verschwemmt. Das ist noch schlimmer in Vollmoellers zweiten Stück „Assüs, Fitne und Sumurud“. In diesem Stück mit der ganz unerzählbar wirren, geheimnisvoll unklaren Handlung aus der Welt des Tausendundeine-Nacht-Orients, in diesem Stück redet bei jeglicher Gelegenheit jegliches Wesen, Mann, Frau, Kind — Krieger, Kaufmann, Bauer — Lyrisches, Mystisches, Philosophisches. Eben jene zitternden neuen Zwischenwerte, deren Formulierung Hofmannsthals große neue Tat war, werden hier ausgesprochen mit Wendungen so zahllos, glatt und flach nachahmerisch wie Phrasen eines Schillerepigonen. Die zum Teil sehr stark und farbig gesehenen Szenenbilder werden von diesem Wortballast gerade so erdrückt, wie die vielleicht schöne Grundidee des Ganzen — von einem entwurzelten Königssproß, der am Übermaß seiner jungen Säfte sterben muß — durch die sinnlose Handlungsfülle erwürgt wird, die eine fabelfrohe Phantasie, planlos Szene zu Szene reihend, aufhäuft. Überall zügellose genußsüchtige Hingabe an das freilich oft genug glänzende Detail — nirgends die organisatorische Kraft, die voll starker Selbstzucht abweist, was nicht dem Plane dient, und überall die Mittel, deren geile Fülle den Zweck zerstört — die Dekadence, wie sie in Nietzsches Buche steht. Von Künstlern dieser Art für die Zukunft unsres Dramas etwas zu erhoffen, vermag ich nicht.*)

In Unabhängigkeit von der Schule Hofmannsthals, dessen sprachliche Hexenkünste noch die Begabtesten dieser Wiener übermächtig in Bann halten, hat sich ein einsamer Sonderling in Berlin um ein neues Pathos, einen eigenartigen Versstil von feierlicher Gehobenheit gemüht. Eduard Stucken, der mit seinen Dramen bisher nur einen kleinen Kreis von Kennern zu interessieren ver-

*) Seither ist von Vollmoeller „Der deutsche Graf“ erschienen — ein Stück das (als „Theater in Prosa“ Hofmannsthal bis auf Papier und Druck nachäffend) sich für mein Gefühl jeder literarischen Diskussion entzieht. Es stellt eine kleine Episodenfigur aus Hofmannsthals „Abenteurer“ in die Mitte eines künstlich aufgeschwellten Fünfakters, dessen edelmuttriefende Handlung es an Rührseligkeit mit jedem Marlittschen Roman aufnimmt und dessen Technik auch vielmehr einem Buche jener Dame als einem Bühnenwerk angemessen scheint.

mochte, schreibt einen überaus absonderlichen Vers: doppelgereimte fünffüßige Daktylen. Nur eine Probe kann eine Vorstellung vom Wesen dieses seltsamsten Gewandes geben, das je ein dramatisches Gedicht umschloß:

„Wie berauschend war diese Messe! Wir sahen nicht eines dürren
Gekreuzigten Leibes Blässe im Dampfe der Myrrhen;
Nein — wir sahn, wie in seliger Lust am Weihnachtstag
An eines Mädchens Brust das Gotteskind lag!" — —

In das Eisengewand dieses Verses sind mit einer erstaunlichen Virtuosität Stücke von hundert und mehr Druckseiten lückenlos eingepanzert. Daß man in diesem Kleid nur noch ganz langsame feierliche Bewegungen machen kann, daß jeder Versuch zu psychologischem Realismus sich verbietet und nur Typen von sakraler Bedeutsamkeit die Tracht dieser Sprache tragen können, das versteht sich von selbst. Am stilvollsten von allen Stuckenschen Dichtungen ist denn auch der „Gawan", der sich selbst ein „Mysterium" nennt und in der Tat etwas wie eine Renaissance alter Kirchenspiele ist, freilich nur etwa so, wie die farbenstarke, raffiniert steife Dekorationsmalerei eines Melchior Lechter, an dessen Kunst Stucken hier ungemein erinnert, den echt primitiven alten Glasfensterbildern gleicht. Wo sich die Stuckensche Sprachkunst an weltlichern Stoffen versucht — schon in „Lanval", der doch auch noch dem feierlichen Artuskreis angehört — da tritt das Krasse und Grelle, das die Steifheit dieses Stiles mit sich bringt, leicht peinlich hervor. Stuckens Szenen-Phantasie ist überhaupt von schreiender Derbheit, und nur in der Gedämpftheit einer religiöse Weihe werden seine schaurigen Spukerscheinungen, wandelnden Leichen und redenden Bilder ästhetisch möglich. Was in diese Form, die mehr für eine Regeneration religiöser Weihespiele als für das neue Drama bedeutend erscheint, an menschlichen Gehalten hineingeht, ist begrenzt genug. Es kommt hinzu, daß Stucken nicht Sprachkünstler genug ist, um den erhabenen Stil, dessen konsequente Durchbildung das Interessanteste seiner Produktion ist, mit völliger Reinheit zu handhaben. Schon bei Vollmoeller zeitigte der Reimzwang zuweilen arg prosaische Entgleisungen — bei Stucken nun finden sich massenhaft zwischen feierlich schönen Zeilen die alltäglichsten Wendungen.

Wer kann feierlich oder auch nur ernst gestimmt bleiben, wenn König Artus „vergnügte Gesichter sehen" will und seine Gattin Ginover spricht: „Was beschäftigt dich? hat dich ein trüber Gedanke verdrossen?", wenn „seinen Rat befolgen würd ich" auf „würdig" gereimt wird, und wenn an der Tafelrunde zu Kamelot Worte wie „Märchenwälder", „seelisches Leid" oder „nach und nach" fallen. — Je erhobener ein Stil ist, um so tiefer stürzt er durch Banalitäten. Um das neue Pathos wirksam brauchen zu können, muß man schon ein so kritischbewußter, so überaus empfindlicher Wäger der Worte sein, wie es Hofmannsthal in seinen guten Stunden — denn auch bei ihm gibt es Entgleisungen — ist. Um aber das neue Pathos dem dramatischen Stil dienstbar zu machen, dazu muß es man psychologisch differenzieren, der Vielstimmigkeit der Gestalten einordnen können. Das aber ist eine Sache, die unser dramatischer Nachwuchs noch zu lernen hat.

Epigrammatiker

Jene, die auf den Wegen Hofmannsthals wandelnd eine Erneuerung des Dramas anstreben, gehen vom rein Sprachkünstlerischen, meist Lyrischen aus. Unmittelbar durch die Gewalt der gewählten Worte will der Dichter die Stimmung seines Erlebnisses dem Hörer suggerieren. Nun gibt es zwar auch in jedem Drama Stellen einer pathetisch gesteigerten Festlichkeit, an denen der Autor wagen darf, gleichsam über die psychologischen Möglichkeiten seiner Gestalten hinweg die Hörer unmittelbar sprachlich zu ergreifen — indeß diese seltenen Momente sind Höhepunkte, Spitzen des dramatischen Baus, dessen Fundament immerdar gefügt sein muß nach dem Grundgesetz der dramatischen Form. Dies ist das Gesetz der indirekten Wirkung, der Wirkung durch bewegte Gestalten, deren Sein und Handeln der Dichter zwischen sein Erlebnis und den lauschenden Empfänger einschiebt. Die direkte lyrische Sprachwirkung kann an erhabenen Punkten der dramatischen Gedichts erglänzen wie das goldene, weithin leuchtende Kreuz auf der Kirche — — gebaut aber, gebaut muß mit Steinen werden: das goldweiche Metall lyrisch ergriffener Wortfügungen trägt keinen dramatischen Dialog. Für den geborenen Lyriker, der zum Drama strebt, ist deshalb die Verhärtung und Vermannigfaltigung seiner Sprache, die Wendung von persönlich ergriffener zu sachlich ergreifender Leidenschaft, vom rein Stimmunggebenden zum charakteristisch Belebenden, vom Allgemeinen ins Individuelle, die gesetzte Aufgabe. Dies war und ist der Weg Hugos von Hofmannsthal.

Umgekehrt ist für den geborenen Dramatiker das Erfinden und sprachliche Gestalten von Charakteren das Selbstverständliche; sein Erlebnis indirekt durch vorgeschobene Individuen und deren Schicksale wirksam zu machen ist ihm natürlich, seine sprachkünstlerische Leidenschaft ist von vornherein auf das Psychologische, das, was Handlungen als notwendig fühlen läßt, eingestellt — was er wieder erstreben muß, ist jene große Kraft lyrischer Weihe, die nicht nur den höchsten Augenblicken des Dramas einen schwer zu missen-

den Festschmuck leiht, die vor allem auch jene heimliche Macht in sich schließt, mit der ein Dichter sein Werk gleichmäßig durchwärmt. Mit der Kraft dieser Wärme löst er gleichsam alle Farben des dramatischen Bildes zu freierm Leben, er schmelzt die scharfen Konturen individuell hingesetzter Gestalten zu leiser Erschütterung auf, er nimmt so dem planvollen Entwurf den Eindruck des Allzuabsichtlichen, hartnäckig Zielbewußten, er leiht seinem Bilde so jene weiche, reiche Luft, in der das Geringste und Wohlberechnetste als Zeichen absichtslos verschwendender Fülle, frei spielenden Überflusses entzückt. Eine über die charakteristische Struktur in allgemeine Gefühlsphären langende Kraft, lyrische Kunst, ist jene geheimnisvolle Macht, die dem wohlgefügten Drama erst den letzten Schimmer freier Vollendung gibt. Nach ihr muß der geborene Dramatiker trachten, diese über den Gestalten souverän spielende Stimmungsmacht des Sprachkünstlers muß er suchen. Dies ist der Weg, den Wedekind beschritt und verlor, den aber kurze Zeit nach ihm und in völliger Unabhängigkeit von ihm andre beachtungswerte Talente beschritten haben.

Die meiste Aufmunterung unter diesen Strebenden hat, obschon er die Bühne bisher nirgends dauernd erobern konnte, Herbert Eulenberg gefunden. Und nicht ohne Verdienst. Acht Dramen liegen heute von ihm vor, die ein leidenschaftlich ernstes Ringen mit dem Problem des großen dramatischen Stils offenbaren. Und Eulenberg hat bedeutende Qualitäten einzusetzen in diesem Kampf. Er hat die ursprüngliche Freude des Dramatikers an der Darstellung besonderer Menschenkinder, er hat als Sprachkünstler die spröde, zum charakteristisch Harten drängende Leidenschaft, und er hat jene Erfindungsgabe des großen dramatischen Ordners, die im rechten Augenblick durch kleine episodische Szenen die Stimmung großen schicksalsvollen Geschehens überwältigend zur Auslösung bringt. Seine Kunstform hat Leben und Blut, Kraft und Empfindung — und es fehlt ihr nur eins, ein letztes: die lyrische Weihe, der Anhauch jener lächelnden Überlegenheit, durch die der Dichter im freien Spiel eine besondere Stimmung sieghafter Überlegenheit und Ruhe aufsteigen lassen kann über all den jubelnden und klagenden Stimmungen seiner Helden; es fehlt der Eulenbergschen Kunst und ihren übercharakteristischen, nichts

als notwendigen Menschen an Verschwendung, Leichtigkeit und Fülle, an all dem, was den seligen Freiheitsrausch der Kunst gebiert — alles in einem: es fehlt der Eulenbergschen Welt am Überfluß. Dramatische Kraft, die nicht durch lyrische Anmut erlöst ist — — die dilettantischen Verssprüche, die dieser Autor Jahr für Jahr wieder seinen künstlerischen Dramen völlig ahnungslos voransetzt, zeigen mit erschreckender Deutlichkeit die Schranke, gegen die das Talent des Dichters vergeblich anstürmt.

Eulenbergs Drama erinnert so ungemein an die Produkte der Sturm- und -Drang-Periode, daß viele Leute ihn einen bewußten Kopisten jenes Stils, einen bloßen Nachahmer gescholten haben. Aber der Weg jedes dramatischen Werdens in Deutschland führt durch diesen Stil. In der Manier des Lenz und Klinger, des „Räuber-“ und des „Götz“-Dichters haben Kleist und Hebbel und Büchner und — Wedekind begonnen. Hier also ist ein Punkt, den der germanische Geist mit Notwendigkeit passieren muß auf dem Wege zu seinen Dramen — d. h. zu Shakespeare. Der leidenschaftliche Trieb, an die Stelle, die teils kleinliche Alltags-Worte und Werke, teils gierig emporgeschraubte Unnatur einnehmen, die emporreißende Gewalt starker, sinnbildhaft großer Naturvorgänge zu setzen, dieser Trieb, der in der dramatischen Form, dem zu kämpferischen Antithesen und Paradoxen geballten Leben sein Werkzeug findet, erzeugt in Deutschland von Klinger bis Eulenberg immer wieder gewisse Formen und eine bestimmte Sprache.

Ich gebe zwei sehr absichtsvoll gewählte Proben des Eulenbergschen Stils.

Ganz am Anfang seines ersten Dramas „Dogenglück“ (1899) heißt es:

„Wißt, Cornaro, meine Grimmassen sind noch Stümper in der Verstellungskunst und nicht geschult wie Höflingsfratzen, die aus Pflicht mitlachen, wenn ihr Nachbar grinst, und die lustig mit den Augen Zwinkern können, wenn ihnen fast zum Weinen das Maul steht.“

Ganz am Schluß seines letzten Dramas „Ritter Blaubart“ (1905) heißt es:

„Reiß mir mein Leben nicht unter den Füßen fort. Vergib mir! Gold will ich dir geben, Schätze, wie du sie nie

gesehen. Du sollst blind werden von all der prunkenden Pracht. Fäuste will ich dir vollpacken. Auf Silber sollst du speien. Alle Weiber sollen die Hälse nach dir verdrehen."

Man sieht, es ist im Innerlichen völlig der unveränderte Stil — kaum äußerlich ein wenig gefeilt, aufgelockert, geglättet.

Zweierlei charakterisiert diese Sprache: Einmal die künstlerische Leidenschaft, mit der hier jede begriffliche, abstrakte Wendung, wie sie die Bildungssprache des Literaten so schwach und leblos macht, umgangen und durch die Fülle sinnlicher, lebenstrotzender Bilder ersetzt ist; zum andern der dramatische Furor, mit dem die Farben dieser Bilder in grellsten Kontrasttönen widereinander ausgespielt werden. Nach den gleichen Gesetzen wie die Sprache, dies Zellengewebe des dramatischen Leibes, sind alle größern Verbindungen und Organe der Dichtung gebildet: der Gang des Dialogs, die Konstruktion der Szene, die Führung der Charaktere und schließlich der ganze Bau der Handlung — alles zeigt denselben Grundcharakter: eine hitzig sich drängende Fülle starker Sinnlichkeit, in harten, krassen Kontrasten angeordnet. Dichterische Kraft, die sich in der Fülle fühlen, dramatischer Kampfinstinkt, der sich in steten Schlägen üben will, die zeugen diese überlebendige Sprache, diese übermuskulösen Menschen, die alle Sehnen bis zum Zerreißen spannen, die vor Blut- und Kraftfülle ein apoplektisches und krampfiges Aussehen bekommen — die nichts als „Charakter" sind. Angefangen haben mit diesem heilsamen Zuviel alle großen dramatischen Talente in Deutschland — ihnen zu gleichen wäre für Eulenberg lediglich ein Ruhm, wenn, ja wenn nur in seinen acht Dramen ein Stückchen des Weges erkennbar würde, den die Kleist und Hebbel von diesen Anfängen zurücklegten. Aber Eulenbergs Kunst hat, kaum daß sie im Quantitativen ein wenig Maß lernte, im wesentlichen keinerlei weiter weisende Wandlung erfahren. Jene ordnende, adelnde, verklärende Kraft, jener lyrisch bezwingende Ausdruck einer göttlichen Überlegenheit bleibt ihm versagt; wo er aus der düster wilden, blutig gehetzten, rastlos rauhen Welt seiner wilden Ringer herausstrebt, wie in der „Kassandra", die nichts Geringeres als die Welt der Ilias dramatisch bewältigen will, da stürzt er völlig ins Dilettantische ab. Vielleicht muß man hier einmal das stilistische Phänomen in das

Stoffliche, das Artistische ins Menschliche verfolgen: Eulenbergs Natur greift zumeist nicht nach Stoffen von spezifisch moderner Prägung — er sucht Kämpfe von jener zeitlos elementaren Größe, die zu gestalten man eben ein Shakespeare sein muß. Der Größe dieser fast zeitlosen Gestaltungen können die Spätern sich scheinbar nur durch das Medium ihrer besondern Probleme, zeitlichen Bedingtheiten nähern — nur in den Rätseln unsrer Zeit vermögen wir vielleicht die Lebensrätsel mitzulösen. Eulenberg hat in seinen Themen wie in deren sprachlicher Bewältigung allzuwenig von dem neuen Leben unsrer Zeit, wie es sich etwa in Hofmannsthals neuem Pathos formuliert, aufgenommen. Obwohl in seiner inbrünstig wilden Sucherleidenschaft recht ein Sohn unsrer Zeit, hat er doch wenig Liebe zu ihrem besondern Wesen. Seine Kraft ringt sich wund an ungeheuern, kulturell zeitlosen Stoffen, die er ganz nach ihrer elementaren Seite, nirgends mit dem besondern Blick des Menschen von 1900 anschaut — aber nur das Kleine, zeitlich Besondere füllt und belebt den ewigen Umriß. Eulenbergs prachtvoll große Umrisse wirken mit ihren überstarken Konturen farbig leer, dünn und dürftig zugedeckt, und in dem allzugroßen Rahmen verirrt sich oft des Dichters Hand in widerspruchsvoll krausem Linienzug. So geht es in Eulenbergs stärkstem Jugendwerk, der gewitterwilden „Anna Walewska.“ Der riesige Polengraf, der hier in der zügellosen Liebe zur eigenen Tochter zu Grunde geht, erscheint fast wie ein Sinnbild des ganzen Polenvolkes, das sich in unsinniger Eigenliebe verschwendet. Aber neben Zügen von wirklicher Größe und tiefster Schönheit findet sich so viel geil wuchernde Wortkunst, sind soviel breite, leer auslaufende Szenen. Und so geht es noch im „Ritter Blaubart“, wo Eulenberg in phantastischem Blutdunst das Bild eines von qualvollen Sehnsüchten gestachelten Tiermenschen gestaltet. Trotz vielen funkelnden Schönheiten ist dies Märchenstück mehr Gerüst als Bau — mehr eine anatomische Muskelstudie als ein Bild schön lebenden Fleisches. Einmal nur ist Eulenberg der Vollendung erheblich viel näher gekommen: das war, als er ein psychologisch engeres Thema von einigermaßen modernem Reiz gestaltete in seinem Drama „Ein halber Held“. In prachtvoll getroffenem Zeitbild wird hier ein friderizianischer Offizier dargestellt, der Held genug ist, mit seiner

Individualität gegen den großen gewalttätigen Geist der Preußendisziplin zu rebellieren, aber nicht Held genug, einen vollen mutigen Bruch zu vollziehen, und doch wieder Held genug, den Konsequenzen seiner verdächtigen Halbheit nicht feig zu entfliehen — und der so zu Grunde geht. Die Tragik dieses Geschicks ist in herb großen, reinen Zügen zum Ausdruck gebracht. Die harte Preußenwelt, in der die Größe des Ganzen so blutig ankämpft wider die schöne Freiheit des Einzelnen, diese Welt mit ihren scharf umrissenen, ganz männlichen, derbgedrungenen Formen gibt wohl überhaupt das beste Stoffgebiet für Eulenbergs sprödes Talent. Wenn diesem Dichter einmal die Kraft wächst, hier statt einer Offiziersepisode das mythenhaft große Schicksal des Jungen Fritz oder Louis Ferdinands, die Tragödie 1806 oder die von 1848 zu gestalten — wenn seine Kraft sich so an der Detailfülle blutsverwandter Historie nährt, so erleben wir vielleicht doch noch das große, vollendete Drama, nach dem Herbert Eulenberg so inbrünstig ringt. — — —

Eulenberg verwandtes Blut und verwandte Kraft zeigte Otto Hinnerk, den man in Deutschland noch sehr wenig kennt, und der doch die Beachtung im stärksten Maße verdient. Vieles, was über Eulenbergs Stil gesagt worden ist, trifft auch auf ihn zu: auch seine Sprache reckt sich in mitunter etwas krampfigen Bewegungen aus dem Grau des gebildeten Alltagsdeutschs empor zu sinnlicher Bildkraft, zu dramatischer Bewegtheit — ins Licht Shakespeares. Aber dem Hinnerk hat es merkwürdiger Weise vor allem der lachende Shakespeare, der Komödiendichter, angetan. Hinnerk lebt nicht in Preußen, wie Eulenberg, sondern in der Schweiz — da ist man ein guter Teil leichter und heiterer. So hat er seinen Witz gebildet an dem funkelnden Wortgefecht der Shakespearschen Komödie, wo unter der Maske des Wortspiels gleichlebendige Naturen ihr verschiedenes Wesen mit komischer Unerbittlichkeit zum dramatischen Kampf gegeneinander spielen. Ein bedeutender Versuch im Stile dieser innerlichen und echt dramatischen Komik ist Otto Hinnerks „Närrische Welt“ (1899). Dies ist die Geschichte eines lebensfrischen Weibes, das die Gewohnheit hat, ihren biderben Gatten mit jedem ihrer Zimmerherrn zu betrügen. Dabei ist sie eine innerlich gradgewachsene, seelengute und eigentlich sogar tief

anständige Natur. Ein anständiger Kerl das ist auch der tollfröhliche Student, der letzte Liebhaber, bei dem die Katastrophe der Aufklärung kommt — und auch ihr Mann, der Architekt, der mit starker Seelengüte das Bittere herunterwürgt und sich zur Verzeihung durchkämpft, weil er kein Zeug zum Pharisäer hat und in jeder fremden Schuld die eigene zu finden weiß.

Es ist nicht alles zu künstlerischer Erquickung klar gestaltet in diesem Stück, aber dieses antipharisäische Lebensgefühl, dies leuchtend gerechte Empfinden für alle Menschlichkeiten spricht sich hier nicht höhnisch hart wie bei Wedekind, nicht wild pathetisch wie bei Eulenberg, sondern in einem fortreißend schönen, freien Gelächter aus. Unmittelbar aus diesem Gelächter wächst die dramatische Kraft, mit der sich diese Menschen ihre ungebrochen trotzenden Empfindungen entgegenwerfen in knorrig harten, fest zuschlagenden Worten — wie gradlinig sausende Eichengere. In dieser Komödie ist der Dialog zuweilen noch mit einer leichten Nervosität überkonzentriert und deshalb auf Strecken getrübt, unklar. Danach aber hat dieser Dichter ein Stück geschrieben, das mit seinem ersten Akt zu den reinsten und tiefsten Schöpfungen dramatischen Humors in Deutschland gehört: „Graf Ehrenfried“ (1903).

Graf Ehrenfried, der völlig verarmte, der glückliche Träumer, führt mit all seinen Dienern ein seliges Phantasieleben in den Ruinen seines Schlosses, ein Leben, in dem ein irdener Krug den Goldpokal, Wasser Champagnerwein, das Puff-puff-Rufen der Leute Böllerschüsse, des Magisters Muh-Machen die Rinderherde bedeutet u. s. f. Einen mächtigen Prozeß, der gar nie existiert, haben sich diese großen Kinder als Quelle großer bald zu erhoffender Reichtümer erfunden. Einen Vers aussinnen, zu dem die Stunde lockt, ist des Grafen ernstestes Staatsgeschäft — u. s. f. Dies erdabgewandte fröhliche Traumleben wird mit so hoher Heiterkeit, so innig liebevollem Humor gestaltet, daß die sonnige Wehmut dieses Aktes kaum ihres gleichen hat an Schönheit und Seelentiefe. Dies ist die germanische Komödie, die aus lächelnder Liebe, nicht aus lachendem Hohn geboren wird . . . Den Grafen Ehrenfried bringt dann ein Zufall an des Kurfürsten Hof, seine selige Naivität gilt dort für besonders listige Maske, und man intriguiert wider ihn. Aber vor der Reinheit dieser Träumerseele zerfällt alles

Böse — vom Hofe geht er, statt einer Fürstin seine Bauernliese zur Gefährtin wählend, zurück in die glückselige Einsamkeit seiner Ruinen. Dies ist nicht ganz so glücklich durchgestaltet wie das Eingangsbild des ersten Aktes, aber an köstlichen Einzelheiten gibt es auch hier genug, und über Schwächen führt der wunderbar tiefe Sinn, die heilige Heiterkeit dieser großen Komödie sieghaft hinweg. Dies Stück, das bisher noch immer nicht auf die Bühne gelangt ist, wird in den dauernden Besitz unsres Theaters eingehen, es wird fortleben in seiner lebenüberwindenden lachenden Dichtergüte.

Mit dem romanischen Lustspiel, der überlegen spottenden witzigen Kritik an Narren und Bösewichtern, mit dieser Kunst, die seit zweihundert Jahren, von Tartüff und Figaro bis tief herab zum Residenztheater-Schwank und noch tiefer zu Blumenthal, die Bühnen beherrscht, hat der Dichter Hinnerk nichts zu schaffen. Die germanische Komödie aber, die den Falstaff, den Dorfrichter Adam, den Grillhofer und Dusterer geschaffen hat, diese Komödie, in der auch Schelm und Narr „ihr Recht“ haben in der Liebe des Dichters, diese Komödie, die, weil hier der Held sein Sein frei verficht, statt oben herab gerichtet zu werden, auch soviel „dramatischer“ ist als die romanische: diese germanische Komödie besitzt in Hinnerk ein großes Talent.

Wie wehmütig stimmt, es die letzte Arbeit des Dichters, dem solch Werk schon gelungen ist, zu sehen: „Claire“ heißt sie und will ein Trauerspiel sein in modern bürgerlichem Milieu. Die einfache Handlung: eine überfeine Frau stirbt am Ehebruch ihres Gatten, soll klassische Größe und Wucht erhalten durch die schuldlos furchtbare Getriebenheit, mit der Mann wie Frau handeln. Aber wie kläglich ist dies verzweifelte Ringen des Dichters um eine suggestionsstarke, feierlich gehobene Sprachform. Immer wieder gleitet er ab ins platte Bildungsdeutsch, wo nicht gar in Romansentimentalität. Ein mühsamer Ibsenstil, der immer wieder ins Ifflandsche abstürzt — und — sophokleisch sein möchte! Kindlich genug zeigen das die Strophen der „Deianeira“, die zahlreich im Stück zitiert werden und natürlich, statt die platte Professorengeschichte zu hellenischer Höhe zu heben, nur den fürchterlichen Abstand zeigen. Selten ist so ehrlichem Bemühen ein Stilversuch so völlig mißglückt. Das zeitgenössische Gesellschaftsmilieu und die

Sprache seiner Menschen bis zur Möglichkeit großer dramatischer Wirkungen, symbolisch tiefer Szenenbilder zu vereinfachen, das ist bisher (den Ibsen der letzten Mysterienspiele etwas ausgenommen) noch keinem geglückt. Die vereinfachende Kraft eines historischen Abstands scheint dem Dramatiker, der zu Wirkungen großen Stils will, unentbehrliche Hilfe. — Warum habe ich so eingehend vom Unglücksfall eines so reich begabten Dichters gesprochen? Um zu zeigen, wie unsicher und unreif heut das künstlerische Zielbewußtsein, das „Stilgefühl", noch bei den besten ist. Wie lange werden wir noch warten müssen, bis eine tragende Tradition da ist, der Boden für das Samenkorn Genie —? Und wie lange vollends wird es währen bis zur Ernte — —?

Lyrische Epigrammatiker

Wir sahen bisher jene Fähigkeiten, von denen die Renaissance unsers dramatischen Stils ausgehen muß, sich bei getrennten Gruppen junger Talente entfalten. Die einen, die kulturvollen Artisten, haben die vieldifferenzierte Sprache des neuen Pathos, und sie haben den lyrischen Tonfall, der den Hörer unmittelbar ergreift und über allen dramatischen Kampf hinweg ein sicheres Gemeinschaftsgefühl heiligen Kunstfriedens zwischen Dichter und Zuschauer stiftet. Und die andern, die leidenschaftlich Elementaren haben das sprachliche Vermögen zum dramatischen Antithesenbau und die Kraft, selbständig scheinende Gestalten szenisch eindrucksvolle Bewegungen ausführen zu lassen. Disjecta membra poetae. Wie aber, wenn in einem jungen Talent diese Elemente zusammenschössen, wenn es gelänge, die besondern Worte des neuen Lebens in dem Kampfrhythmus des Dramas anzuordnen, wenn die lyrische Grundkonzeption, die lösende Harmonie des Künstlerwillens herauszuklingen vermöchte aus jedem Schritt der eigenwillig wandelnden Gestalten, wenn das lyrische Epigramm, der rhythmisierte Mimus sich einstellten! Dann ist der dramatische Hochstil gefunden, der Stil, der individuellstes Leben mit allgemeinster Bedeutsamkeit und den vollen Schein der Freiheit mit tiefster Gesetzmäßigkeit vereint, der Stil, in dem das besondere Leben unsrer Zeit zu einem Torweg gewölbt scheint, hinein in das ewige Leben aller Zeiten.

Wenn all diese Fähigkeiten sich vereinen, so sind die Bedingungen gegeben — die Bedingungen, unter denen ein in die Tiefen reichendes Temperament, ein auf den Höhen wandelnder, klar ordnender Geist, kurz: ein menschliches Genie, das große neue Drama schaffen — kann. Ich weiß nicht, ob dieses Genie schon erschienen ist. Aber einige junge Menschen sind auf den Plan getreten, in deren Temperament und Geist sich die kunstbringenden Kräfte so glücklich mischen, daß mir scheinen will: man darf ihnen heute keinerlei Möglichkeit absprechen, selbst die höchste nicht, soviel ihnen auch einstweilen zur Höhe noch fehlt. Alle jene Quellen des

neuen dramatischen Stils strömen im Bett ihrer Kunstform zusammen: nun bleibt zu erwarten, ob ihrer Seele jenes ungeheure Gefälle zuteil ward, das über Moorgründe und Sandbänke hinweg das lebendige Wasser hinausreißt auf die hohe See.

Der bisher mehr genannte von den beiden jungen Leuten, an die ich hier denke, ist Wilhelm Schmidt-Bonn.

Wilhelm Schmidt-Bonn hat sich bisher durch zwei sehr schlechte Stücke als ein sehr großes Talent erwiesen. Denn ein „schlechtes Stück" ist im Grunde auch sein in Berlin schon mit einigem Erfolg gespieltes erstes und besseres Schauspiel „Mutter Landstraße." Man kann diesem Stück so ziemlich alles nur erdenkliche Schlechte nachsagen: die Hauptfigur, dieser verlorene Sohn, der unerschütterlich fest glaubt, der Vater, den er ein halbes Menschenalter lang vernachlässigt und beleidigt hat, müsse ihn mit offenen Armen empfangen, ist eben in diesem Kernpunkt ein schier unwahrscheinlicher Schwachkopf. Er wirkt hier nicht lebenswahr — aber auch sonst nicht, denn weder er noch der eiserne Vater sind als besondere Individuen gesehen, sie sind Typen, die als Faktoren für das Stimmungsprodukt des Autors eingesetzt werden, sie sind, wie schon das Personenverzeichnis sagt, eben „der alte Vater" und „sein Sohn Hans." Damit hängt zusammen, daß die eigentliche Idee des Dramas, das Hinübergleiten des Sohnes aus dem Reiche der Wohnenden in das der Wandernden, der Sieg der Landstraße über das Haus, gar nicht gestaltet ist als dramatisches Geschehen in einer Menschenseele. Der Hans, dem man vorher keinen Funken selbstsicherer Tüchtigkeit zutraute, der mit so haltloser Begehrlichkeit nach den väterlichen Fleischtöpfen langte, gewinnt durch das Spielmannszauberlied plötzlich freien Entschluß und entsagende Kraft, die Würde des freien Wanderers. Das ist nicht ein symbolhaltiger Lebensprozeß, das ist krasse Allegorie. Aber, wenn man zu Ende ist mit diesem Sündenregister, dann muß man, was einer ehrlichen Ästhetik nicht selten geschieht, bekennen, daß man trotz alledem durch und durch erschüttert ist, ergriffen von der Macht eines Dichters, dessen Sprachgewalt sich in jedem Wort des Dramas ankündet. Wie wenig auch die einzelnen Zellen zu einem vollkommenen Organismus geordnet sind, jedes einzelne Teilchen trägt doch den Stempel des poetischen Genies. Wenn etwa Hansens

Frau, das schöne, schwarzhaarig bleiche Zigeunerwesen, gleich mit ihrem ersten Wort unauslöschliches Eigenleben gewinnt: „Küsse mich, wenn uns niemand sieht“ — so ist das schlechthin ein Geniestrich. Wenn die andre Frauengestalt des Stücks, die in gesunder Schönheit blühende Nichte des Alten, Hansens Jugendliebe, eingeführt wird in einem Gespräch durchs Fenster — sie kann nicht kommen, weil sie ihr langes Haar kämmt, — wenn sie dann kommt, für den fremden Wanderer einen Teller Suppe in Händen, den Zipfel der Schürze, die Brot, Butter und Messer birgt, zwischen den Zähnen — so fühlt man, wie hier szenische Situation und mimische Bewegung zu Trägern lyrischer Wirkung, erdabrückender Märchenstimmung werden. Wenn der Spielmann zu dem scheidenden Fahrtgenossen sagt: „Es trifft sich, paß auf, daß wir noch irgends in der Welt aufeinanderlaufen, an einem Sommertag, auf einem Fleck Wiesengras“ — so fühlt man, wie sich hier die sehnsüchtig weite, zagvorsichtig streifende Sprache der neuen Seele mit der Wirklichkeit vortäuschenden Härte des dramatischen Tons vermählt.*) Wenn der dramatische Kampf sich in solchen Dialogstellen formt: „Laß mich hinaus! Rechtfertige dich vor den Wänden hier, du bist ihnen nicht gleichgiltiger als mir.“ „Ich lasse dich nicht“. „Ich lasse dich.“ „Ich hänge mich an deinen Rock wie ein Kind“. „So zieh ich den Rock aus und leg ihn über den Stuhl“ — da fühlt man, daß hier die sinnlich starken Bilder dramatischer Kampfkraft, wie sie etwa auch Eulenberg zu geben vermag, um einen leichten Ton reicher und weicher sind, daß die allzu scharfen Umrisse der Charakteristik in leisen Erschütterungen schwanken. Und was diese Erschütterung erzeugt, was mit einer süßen Traurigkeit und unverletzbarer Heiterkeit über dem äußern Geschehen des Dramas

*) Der künstlerische Zauber dieses wundervollen Satzes ruht nämlich einerseits in dem lässig aparten „irgends“ und dem fast grotesk sinnlichen „aufeinanderlaufen“, die zugleich die Sprache der Wirklichkeit vortäuschen und sie doch wirksam steigern, anderseits in den refrainartig abschließenden, gleichgebauten Prädikatsbestimmungen, die Ort und Zeit ganz unsicher allgemein, aber mit stark konkreten sinnlichen Farben malen und so das erregte Schwanken lyrischer Wirkung hervorbringen . . . Diese detaillierte Wortanalyse stehe einmal hier, um das Wunderbare der poetischen Leistung in ihre letzten erfaßbaren Elemente zu verfolgen. Das Wunder wird dadurch nicht geringer, unsre Erkenntnis vom Wesen des sprachkünstlerischen Prozesses aber ein wenig größer. Dies den „idealistischen“ Ästheten zur Notiz!

erzittert, das ist eben jene lyrische Kraft, deren leichte Schönheit die dramatische Schwere erlöst. Jene letzte Kraft, die unmittelbar ein vertrautes Verhältnis schafft zwischen Hörer und Dichter, ein Verhältnis ruhiger Hingabe, sichern Geführtseins, diese große Kraft, um die ein Talent wie Eulenberg vergeblich ringt, sie lebt in der Sprache des Dichters Schmidt-Bonn und gibt seinen noch schlechten Stücken einen heiligen Zauber. Die lyrische Grundkonzeption (denn um des schönen Spielmannsliedes willen ward dies Stück geschaffen!) befruchtet hier einen gleich echten dramatischen Instinkt.

Darum muß man viel von diesem Dichter hoffen, obschon sein zweites Stück noch erheblich größere Schwächen hat als das erste. Das rheinische Kleinstadtdrama „Die goldene Tür" ist zwar gleich stark in der lyrischen Grundströmung, die Menschen dieses wehmütigen Bildes im Biedermeierstil, diese vertrockneten Kontorleute, unter denen ein Fräulein Frühling jäh aufleuchtet und schnell vergeht, diese Menschen sind sogar schon etwas individueller gezeichnet als die Hauptfiguren der „Mutter Landstraße" — dafür aber tritt hier eine große Gefahr des Menschen Schmidt-Bonn noch stärker hervor als im ersten Stück: eine Neigung zum Sentimentalen — was für den Künstler sofort eine bedenkliche Neigung zum Theatralischen im übelsten Sinne des Wortes bedeutet. Wenn dem schändlichen Verführer des Fräulein Frühling gerade im entscheidenden Moment sein kranker Junge entgegen läuft und so Umkehr und sittliche Erschütterung bewirkt — so ist das in seiner innerlichen und äußerlichen Zufälligkeit fast eine sudermännische Geberde. Und Züge dieser Art, in denen ein kräftiger Theaterinstinkt Wirkungen ernten möchte, die keine künstlerische Arbeit gesät hat, fehlen auch sonst nicht ganz bei Schmidt-Bonn und bilden die ernsteste Gefahr für die Zukunft dieses großen Talents.

An dem polar entgegengesetzten Punkte liegt die Gefahr des andern jungen Dichters, von dem hier zu reden ist. Emil Ludwig ist bisher mit dramatischen Gedichten hervorgetreten, denen gerade die breite volle Rundung zum theatralisch Wirksamen in fehlerhaftem Grade abgeht. Mit einer hitzigen Nervosität, die überhaupt diesen kulturell viel raffiniertern Künstler von Schmidt-Bonns breitgetragener Rheinländerart sehr unterscheidet, wirft Emil Ludwig Dialoge und Szenen hin, deren sprunghafte, treffende

Aphorismenart den Leser manchmal entzückt, den Schauspieler aber, der das Wesentliche nur auf breit erbauter Lebensgrundlage geben kann, in jedem Falle zur Verzweiflung bringen würde. Wie Eulenberg nur Muskeln, so gibt dieser Autor oft nur Nerven — seinen Gestalten fehlt zum Leben das scheinbar Unwesentliche, die Fülle; seine Szenen, zu leicht zufrieden, die Ideen angeschlagen zu haben, versäumen oft, in Handlung und Dialog die breite Resonanz zu schaffen, die erst ein theatralisch wirksames Weiterschwingen ermöglicht. Im Detail aber zeigt dieser junge Künstler, in vielleicht noch deutlicherm Grade als Schmidt-Bonn, die Kraft zur Eingliederung des neuen Pathos in den dramatischen Kampfrhythmus und zur Überstrahlung szenisch starker bedeutsamer Situationen und Bewegungen durch eine lyrische Grundstimmung. In einigen erstaunlichen Einzelzügen offenbarte diese Gabe schon des Autors ersterschienenes Werk „Ein Friedloser“, das im übrigen dramatisch nicht in Betracht kommt, weil es — in viel höherm Grade als „Mutter Landstraße“ — klare Allegorien für symbolisches Leben gibt. (Ein Maler, der zwischen zwei weltenverschiedenen Frauen schwankt, dokumentiert dies dadurch, daß er auf einem See, an dessen beiden Ufern die beiden wohnen, hin und her fährt!) Viel beträchtlicher ist Ludwigs zweites Werk „Ein Untergang“. Es hat zu seinem Inhalt den Ausgang Lorenzos di Medici, des unverwirrbaren Genießers, der seinen eigenen Untergang genießt. In der Unverwundbarkeit seines heroischen Epikuräertums ist dieser Lorenzo eigentlich ein antidramatischer Held — jeder Ansturm des Schicksals zerrollt zu seinen Füßen. Aber doch liegt Kampf in der Art, wie er sich seinen Standpunkt gegen die Verlockung fremder Leidenschaften sichert. Hier gibt der Dialog Ludwigs Momente von hoher dramatischer Kraft her, und wahrhaft bedeutend ist an dieser Dichtung die Kunst, mit der all diese zum Teil prachtvoll erfundenen Szenen und Situationen in das Licht der lyrischen Grundkonzeption getaucht sind. Die Ruhe des kühlen weißen Sonnenuntergangs liegt ergreifend über der Szene. Am stärksten aber zeigt alle Gaben des Dichters ein der weitern Öffentlichkeit noch nicht vorgelegtes Werk, das nichts Geringeres als einen neuen „Ödipus“ zu geben unternimmt. Das 1901 entstandene Werk ist noch nicht publiziert, weil es einem hervorragenden Komponisten der jüngern Generation

als Textvorlage dienen soll. In seinen rein lyrischen und wieder sehr allegorischen Anfangsszenen ganz wohl zur Vertonung geeignet, wächst es gegen Ende zu so eminent psychologischer Kraft und Größe an, daß mir die Einordnung dieser Sprachkunst ins Gefüge einer („Musikdrama“ hin und her) Oper recht problematisch erscheint. Der Dichter hat hier das letzte Zusammentreffen des Ödipus und der Jokaste nach der Enthüllung zu gestalten gewagt und dies ungeheure Unternehmen mit einer erstaunlichen Konkordanz szenischer Erfindung und sprachlicher Kraft durchgeführt. Es gibt hier Momente von wundervoll tiefer Bildlichkeit:

„(Ödipus — wahnsinnig — hat die Pforte ausgehoben und steht nun auf der Schwelle, die Pforte schräg vor sich haltend, wie einen Schild:)

So reiß ich dich, Portal des Ehgemaches,
Du Pforte meines Glücks aus deinen Pfosten!
Du stürzst zu Boden, ausgerissene Schmach,
Und krachend kehrt das Eisen rück zur Erde!“

Noch ein andrer Augenblick, wo in tief dramatischer Weise die Bewegung den Sinn trägt, den die Worte verkünden:

(Ödipus nimmt der Jokaste mit feierlicher Bewegung, halb wahnsinnig, halb hingerissen, den Gürtel ab, verläßt sie, ihn vor sich in den erhobenen Händen haltend:)

Willkommen mir, du Gürtelschloß der Liebe,
Du spitzige Wehr, wachsam um ihren Leib —
Noch einmal öffn' ich dich zu meiner Lust!
Und zitternd, so wie einst voll Ungeduld,
Zuckt meine Hand erwartend und beklommen.
Du goldne Spange, hinter dir liegt Licht!

(Er hat langsam den Reif geöffnet, in der Mitte gewahrt man zwei goldne Spitzen. Er senkt langsam die Spitzen in seine Augen —)“.

Dies als karge Proben aus einem Stil, der diese ganze furchtbare Szene in gleich großen Zügen von Mimus und Sprache führt. Dieser unedierte Ödipus, der dem Mythos von der Mutter als Weib einen sinnbildlichen Wert für das tiefste Wesen der Erotik abzugewinnen trachtet, ist eine so starke Talentprobe, daß

man viel von diesem Autor verlangen darf. Zunächst, daß er begreifen lerne, wie nicht die scharfe Ausprägung des Wesentlichen in köstlichen Einzelmomenten, sondern der breit auffsteigende Zug planvoll aus der Fülle geförderter Akte das vollebendige Bühnenwerk entstehen läßt.*)

*) Inzwischen hat der Autor einen „Napoleon" erscheinen lassen, der Ludwigs skizzenhaft hastende Art noch nicht überall abgestreift, auch den angehäuften historischen Stoff nicht überall poetisch rein aufgelöst hat. In der Weite und Größe des Entwurfs aber, sowie in der Kraft und Schönheit einzelner Szenen stellt; dies Werk einen Fortschritt dar, der den hohen Hoffnungen für dieses jungen Dichters Entwicklung neue Nahrung gibt.

Die Wissenden

Bei den zuletzt betrachteten jungen Talenten, in deren Formtrieb sich die Elemente vielleicht am glücklichsten zur Erzeugung eines neuen dramatischen Hochstils mischen, erschien ein gewisser Mangel an ästhetischer Einsicht verhängnisvoll. Läuft der eine Gefahr, in wichtigen Augenblicken statt eigengestalteter Formen leere Hülsen der Theaterkonvention in Händen zu halten, so droht die Kraft des andern sich zu zersplittern, weil ihm der Sinn des Gesetzes noch nicht aufging, das eine theatralisch mögliche Anordnung dramatischer Formen zur künstlerischen Notwendigkeit erhebt. Die Erkenntnis dieses Gesetzes, das theatralische und sprachkünstlerische Forderungen zu einer höhern Einheit im Drama verbindet, kann sehr wohl auf das Schaffen eines Talents tiefbedeutsamen Einfluß üben — denn rechte Erkenntnisse bleiben nicht als tote Begriffe im Gehirn liegen, sondern steigen in Blut und Nerven hinab und mischen schließlich den Willen ihrer Weisheit unsern unwillkürlichsten Taten bei. Solche Erkenntnis kann auch auf dem Grunde eines schöpferischen Geistes ruhen und Frucht tragen, dessen Bewußtsein niemals theoretisch klare Formeln für sie gefunden hat. Ein Mann dieser Art ist vielleicht der Wiener Beer-Hofmann, als Sprachkünstler das reichste und selbständigste Talent der Hofmannsthal-Schule. Sein bisher einziges Drama „Der Graf von Charolais“ ist im einzelnen so reich an dichterischer Schönheit, daß man die weitere Entwickelung dieses Künstlers mit ehrfurchtsvollem Schweigen erwarten muß. Als dramatisches Ganzes ist es mißglückt — denn der Einheitspunkt, von dem alles dramatische Geschehen als notwendiger Kampf naturgewurzelter Gegenkräfte ausgeht, ist nicht mit klarem künstlerischen Bewußtsein ergriffen. Die Geschichte von dem getreuen Sohn, der mit dem eigenen Leben dem Leichnam des Vaters ein ehrliches Grab erkaufen will und eben dadurch die Gunst des hohen Präsidenten und die Hand seiner gehorsamen Tochter erhält, und die Geschichte vom Ehebruch und Untergang eben dieser Tochter stehen in einem blos epischen Nebeneinander.

Die dramatisch scheinende Möglichkeit dieses Stoffes — die Idee von der Rache des Lebens, das wohl ein Opfer der alten Generation für die junge, aber niemals ein umgekehrtes annimmt! — diese lösende Möglichkeit taucht wohl zuweilen in den Worten des Dichters auf, aber sie geht vorüber, wie der Gral an Parsifal, weil das Bewußtsein des Dichters sie nicht anspricht, nicht fragend festhält. Wie stark bei alledem in Beer-Hofmann das Gefühl für die Notwendigkeit dramatischer Einheit ist, beweisen gerade die an sich unerträglich langen Dialoge des letzten Aktes, in deren Breite freilich jede dramatische Stromkraft versandet. Das Übermaß der Reden stammt hier nämlich nicht lediglich aus der Beer-Hofmann auch sonst wohl bedrohenden geilen Wort-Üppigkeit eines d'Annunzio-Jüngers — diese Reden verraten hier immer wieder das Bemühen, durch bloßen Gedankenausdruck nachträglich jene innere Einheit der Handlung herzustellen, die in den Vorgängen nicht gestaltet wurde. Die Mühe ist natürlich vergeblich — denn in der Kunst haben Worte nicht als verstandesmäßig erklärende, sondern nur als seelisch-sinnlich suggestive Zeichen Kraft. Aber diese Bemühung ist doch ein Beweis mehr, wie gesund und wohlgerichtet der dramatische Instinkt des Dichters Beer-Hofmann, ist, und wieviel wir von ihm erwarten dürfen, wenn vielleicht einmal eine stark bewußte ästhetische Erkenntnis die Kraft eines natürlichen Triebes schützt und stärkt.

Zum Schluß muß nun noch von einigen Autoren die Rede sein, die einstweilen mehr durch die Energie ihres ästhetischen Überzeugungsausdrucks als durch die Gewalt künstlerischer Taten Aufmerksamkeit abnötigen. Es ist ein Kreis von Autoren, die hohe Kultur, profunde Bildung und zum Teil eine an Versuchen und Erfahrungen reiche literarische Vergangenheit besitzen. In Jung-Weimar schien dieser Kreis eine Zeitlang seinen Mittelpunkt zu finden. Einer seiner merkwürdigsten Vertreter sitzt aber heute in München: Georg Fuchs verdient in unserm Zusammenhang einige Beachtung als Typus jenes Ästhetentums, das in einseitiger Betonung der mimischen und musikalischen Elemente des Dramas die Bühne zu einem Ort rein optisch-akustischer, d. h. nur sinnenhafter Genüsse machen möchte. Schöne Bewegungen und schöner Wortklang, das ist das Wesentliche, worauf Fuchs den Monumental-

stil seiner „Schaubühne der Zukunft“ gründen will. Daß im Anfang die Vereinigung dieser beiden Bedürfnisse das Drama schuf, stimmt vielleicht für die hellenische Tragödie, stimmt aber schon nicht für die germanische Bühnenkunst, deren Anfänge (Fastnachtsumzug und Mysterienspiel) großenteils einer herzhaft naiven Freude an naturalistischer Nachahmung entspringen. Das übersieht der einseitig gestimmte Hellenismus. Aber wenn dem selbst nicht so wäre — dies stete Bemühen, die Zukunft der Kunst aus ihren Ursprüngen zu erklären, scheint mir nicht gescheuter, als wollte man auf den Nachweis hin, daß der homo sapiens erectus ehrliche Vierfüßler unter seinen Ahnen hat, das Zukunftsideal des Menschen in vierfüßiger Vorwärtsbewegung suchen. Tatsache ist daß von dem Moment an, wo sich die Wortkunst der Formen der rohspielerischen Mimik des Mittelalters bemächtigte, auch eine Nachahmung, und zwar die Nachahmung von Seelenzuständen, das Hauptinstrument des Dramatikers wurde. Daß diese Nachahmung nicht mehr naturalistisch, sondern gemäß dem letzten Zweck der Kunst, der stets mehr als eine Freude am trefflich Nachgebildeten ist, stilisiert sein mußte — das ist wahr, ist wahr, weil alle psychologische Darstellung doch nur Mittel ist, um das hebende, lösende Gefühl eines mächtigen Kampfes und die überverständige Erkenntnis von der notwendigen Einheit ewig entgegenstrebender Kräfte wachzurufen. Aber deshalb bleibt die Nachahmung, äußerliche und psychologische, doch das Hauptmittel des Dramatikers. Alles unmittelbar sinnlich Wirkende (sofern es nicht wieder dem Unterzweck der Nachahmung dient!) ist in dem modernen Drama nur Hilfe, im äußersten Sinne entbehrliche Hilfe — Georg Fuchs aber schüttet mit andern, allerdings als „reinstofflich“ kunstfeindlichen Wirkungselementen auch das Psychologische aus dem echten Drama hinaus! Nicht einmal bei den ihm offenbar allein vorschwebenden Hellenen, deren Drama freilich eben durch die viel größere Rolle, die unmittelbare Sinnenwirkung, Tanz, Musik und rein lyrische Wortkunst in ihm spielen, von dem germanischen so sehr wesensverschieden ist, nicht einmal bei diesen Griechen läßt sich das Psychologische von der eigentlich künstlerischen Wirkung so reinlich absondern. Und nun gar im Theater Shakespeares! Wie alle rigorosen Verehrer des Theaters vergißt Fuchs total, daß das Drama

in einem nicht gut löslichen Verhältnis zur Wortkunst steht, d. h. zu jener Kunst, die nicht mit optischen, nicht mit akustischen, sondern mit sprachlichen Zeichen arbeitet; daß es aber die unerhört große, einzige Eigenschaft dieses Materials ist, viel mehr als ein Klangmittel zu sein und nicht bloß die Gehörnerven, sondern die ganze Psyche des Menschen, d. h. die Summe aller aus seinen Erfahrungen geflossenen Gedanken und Empfindungen zu affizieren. So kann die Sprache den ganzen Menschen gestalten, den ganzen Menschen ergreifen. Indem die Sprache psychologisch allseitiges Interesse unmittelbar erwecken kann, besitzt sie Erregungsmöglichkeiten, die über die einsinnigen Affektionen der optischen und akustischen Künste weit hinausgehen. Das psychologische Interesse ist so ein unentbehrliches Medium für den modernen Dramatiker geworden. Die dramatische Poesie auf das mimisch und klanglich Monumentale einschränken, heißt ihren eigentlichen Lebensnerv unterbinden. Wohin solche — heut sehr beliebte! — kraß sensualistische Ästhetik führt, das zeigt sehr hübsch Fuchsens Repertoireentwurf für seine Zukunftsbühne; da weist er unter den monumentalen Werken dramatischer Kunst bedingungslos Hans Sachs und — der „Natürlichen Tochter“ einen Platz an, während „Judith“ und „Penthesilea“, ja sogar gewisse Werke Shakespeares nur mit starken Bedenken für möglich erklärt werden.

Illustrativ steht dann zur Fuchsschen Theorie auch seine eigene Produktion, deren konsequente Übereinstimmung mit der Lehre jedenfalls Anerkennung verdient. Fuchs hat u. a. einen „Till Eulenspiegel“ geschaffen, von dessen akademisch steifer Festlichkeit und reflektionsreichem lyrischen Gerede man sich inbrünstig zum tiefen vollen Leben der deutschen Volksbücher zurücksehnt. Er hat einen „Manfred“ geschrieben, der das Historische mit einer für leidlich Gebildete unerträglichen Willkür behandelt, alles farbige Leben in philosophisch dunkles Gerede verflüchtet und doch nicht entfernt soviel Größe und erhabenen Stil gewinnt, als jedem Leser aus den paar Seiten eines simpeln Historienbuchs entgegenleuchten kann, das vom wirklichen Hohenstaufen Manfred berichtet. Es ist nämlich merkwürdig, daß für den künstlerisch Blickenden die ganz gemeine Wirklichkeit oft mehr großen Stil und sinnbildliche Tiefe hat als die absichtsvoll allegorischen Gebilde der klügsten Ästheten. —

Schließlich hat Fuchs noch einen „Hyperion" geschrieben, der mit Chören usw. völlig in die Konvention der griechischen Tragödie einlenkt. Nur daß ihm der gewaltige Resonanzboden eines großen Mythos fehlt und Fuchs dafür ein wirkungsloses Surrogat zusammengeklebter Bedeutsamkeiten hinstellt. Nichts bleibt übrig von dem reinlichen Deutsch dieser Kunst, die jeder schöpferisch aufwühlenden Sprachkraft, jeder lebenschaffenden Phantasie entbehrt, als ein paar schön gesehene Bewegungsbilder für Umzüge und Gruppen, ein paar schöne, aber musikalischer Unterstützung deutlich bedürftige Verse für Arien und Chöre — kurz Text für eine Oper! Oper! Das nämlich ist bisher noch immer — seit Richard Wagner — das Ende aller gewesen, die, auf hellenische Traditionen gestützt, die Überlieferung germanischer Dramatik abreißend, jenseits von Shakespeare, eine funkelnagelneue Bühnenkunst errichten wollten. Weil mir dies Ende aber ein Ende mit Schrecken scheint, weil dieser Weg in tiefere Unnatur und Unkunst führt als alles, was wir fliehen wollen, und weil dieser Weg noch vielen, außer Georg Fuchs, heute verlockend scheint, dieser Weg zum unpsychologischen, rein sensualistischen, allegorischen Festspiel — deshalb bin ich in meiner Kritik des Georg Fuchs ausführlicher gewesen, als die mit rühmlicher Ehrlichkeit bemühte, aber in nichts eigentlich schöpferische Persönlichkeit dieses Autors selbst verlangen könnte.

Ein weit stärkeres Persönlichkeitsinteresse können die beiden Schriftsteller beanspruchen, an die ich vor allen dachte, als ich von Jung-Weimar sprach: Paul Ernst und Wilhelm von Scholz. Paul Ernst zumal hat in seinem unlängst erschienenen „Demetrios" große Hoffnungen geweckt; der erste Akt zwar wird für mich völlig erschlagen durch den beständigen Vergleich mit Hebbels stärkstem, reinstem Dichtwerk, dem Demetrius-Vorspiel, einen Vergleich, den Ernst seltsamerweise nicht nur durch den Stoff, sondern durch die ganze Szenen-, ja zum Teil selbst durch die Dialogführung Zug um Zug herausfordert. Auch später noch fühlt man zu sehr planvolle Konstruktion und kommt über eine kühle Ehrerbietung nicht hinaus. Dann aber im vierten und fünften Akt springen Quellen einer tiefen, erschütternden Sprachkraft auf. Es fallen Worte, so zitternd weit, wie sie das neue Leben, so stählern fest und geschmeidig, wie der dramatische Kampf sie braucht. Ein paar einzelne Szenen

verheißen mir mit ihrer sprachlich erschöpften psychologischen Tiefe und Eigenart mehr für die Zukunft des Dramatikers Paul Ernst als der Umriß des imposant groß und richtig angelegten, aber doch eben nur zum Teil von wirklicher Wortkraft ausgeführten dramatischen Gesamtplans. — So starke Talentproben wie im „Demetrios“ finde ich in dem fast gleichzeitig erschienenen großen Drama Wilhelm von Scholz, „Der Jude von Constanz“, nicht. In diesem Stück ist die Welt des vierzehnten Jahrhunderts als tragender Untergrund für eine historisch bedingte Tragödie viel zu blaß und karg, als irrelevanter Hintergrund für ein ewig typisches Menschenschicksal viel zu breit und bunt gestaltet — dadurch wird die Tragödie des Helden, der nicht als Jude von 1400, sondern als ein Heimatloser, Heimatsüchtiger, Heimatzerstörender Held ist, verwirrt, verschoben, zerdrückt. Dichterische Einzelzüge sind wohl über das Ganze zerstreut; aber von einer etwas mühsam selbstständigen, kräftigen und doch physiognomielosen Sprache schwingt sich der Dichter erst im Nachspiel zu tiefem, eigenem Pathos auf — im Nachspiel, das allerdings philosophischer Epilog jenseits der Handlung ist. Mehr jedenfalls als durch diese Eigenproduktion hat Wilhelm von Scholz bisher durch seine theoretischen Schriften zur Fortbildung unsers Dramas getan. Scholz ist heute einer der ganz wenigen, die die große Ideenwelt Friedrich Hebbels innerlich durchlebt und zu neuen, eigenen, weiterführenden Formeln umgeprägt haben. Scholz weiß um die letzten Geheimnisse des dramatischen Wirkens — vielleicht weiß er zu viel für einen Dichter, vielleicht trägt sein Wissen Schuld an der erkältenden Überklarheit seines eigenen Stücks. An den Vorzügen der Scholzschen Theorie, an den Mängeln seiner Praxis kann man vielleicht am ehesten ablesen, was der Dichter für unsre dramatische Zukunft bedeutet, der heute doch der modernste ist, und von dem zuguterletzt noch ernsthaft wird die Rede sein müssen: Friedrich Hebbel.

Von Hebbel zu Shakespeare

Vom „Stil des modernen Dramas“ habe ich gesprochen, und gleich zu Beginn habe ich erklärt, daß diesen finden zugleich das neue Drama schaffen heiße. Denn eine Frage des wortkünstlerischen Vermögens, der Sprachbeherrschung stünde zur Diskussion. Daraufhin haben allerlei in Kunstsachen wohlangesehene Männer die Stimme erhoben und geäußert: Nicht die Form entscheide, sondern der Inhalt! Nicht der Stil entscheide, sondern die Männer die ihn handhaben! — Gegen Aussprüche dieser Art ist jedermann wehrlos. Sie sind in einem Grade richtig, daß es schon beinah ein bißchen naiv ist, sie auszusprechen, und daß es gradezu unrichtig wird, wenn man sie wie etwas Wesentliches ausspricht. Allerdings lebe auch ich der Überzeugung, daß die Natur ohne einen neuen Inhalt keine neue Form entstehen läßt — im Reich der Kunst so wenig wie bei Blatttrieb und Schmetterlingsgeburt; daß allemal nur eine neue Art Leben eine neue Form schafft. Auch weiß ich, daß, sowenig wie die Schwerter ohne die Männer, die Stile ohne die Künstler etwas Erkleckliches ausrichten können. — Die Frage scheint mir doch immer nur, an welche Stelle bei einmal gewähltem Gesichtspunkt die Betonung gehört! Nun denn: daß zu jeder Tat ein Täter gehört, ist eine Erkenntnis, die ich wohl voraussetzen darf, wenn ich die besondere Physiognomie bestimmter Taten, neuer Sprachkunstwerke nämlich, studieren will. Und das neue Leben, der neue Inhalt, der natürlich unter vielem andern auch über Sein und Nicht-Sein einer neuen dramatischen Form entscheiden wird, der ringt noch an vielen andern Orten zum Licht. Dies neue Leben wird, so das Glück will, noch unsrer Gesellschaftsorganisation und unsrer Wirtschaft, unserm religiösen Empfinden und unserm philosophischen Denken neue Formen geben. Und immer wird es die eine gleiche neuartige Mischung der Lebenskräfte sein, die das vollbringt. Vom neuen werdenden Geist unsrer Zeit kann und muß ich auch reden, wenn ich über moderne Wirtschaftsprobleme oder den Stand der Psychophysik handle. Das

Besondere aber bildet in jedem Falle die Form — die Form, die auf dem speziellen Lebensgebiet Ausdruck des neuen Geistes geworden ist. Wenn also eine spezifisch ästhetische Betrachtung Sinn haben soll, so kann sie sich nicht mit der allen Daseinsgebieten gemeinsamen Lebenskraft, sondern nur mit deren spezifischer Äußerung im Gebiete der Kunst, d. h. mit den Kunstformen befassen. Und wenn man (was meine Tadler schwerlich tun) nicht etwa ästhetische Betrachtung überhaupt in kulturphilosophische aufgelöst sehen will, so hat der neue Inhalt, der neue Geist in einer Studie über neue Kunst nur als Schöpfer einer neuen Kunstform Beachtung zu finden, und alle Betonung muß sich auf die Erkenntnis des neuen „Stils" vereinen! Neue Menschen und neue Weltanschauungen können sich auch in Wirtschaftsprojekten und zoologischen Studien manifestieren, erst im Moment des Formens beginnt allenfalls ihre künstlerische Bedeutung. Deshalb glaube ich bei meiner Untersuchung der Keime zu einer neuen dramatischen Kunst mit Fug stets von der neuen Kunstform (und nicht von neuen Menschen oder vom neuen Inhalt) ausgegangen zu sein.

Natürlich aber haben all die stilistischen Neubildungen, von deren Heranwachsen ich sprach, ihre Wurzeln im „neuen Geist" der Zeit, in dem neuen psychischen Inhalt neuer Menschen, neuer Künstler. Hinsichtlich einer der wichtigsten Vorbildungen zum dramatischen Stil, hinsichtlich des „ueuen Pathos", jener von Hofmannsthal gefundenen neuen Ordnung der Worte zu gehobener Rede, habe ich sogar die kulturellen Kräfte, die diese Form erschufen, des nähern betrachtet. Jene neue Organisation der Psyche, die die Historiker bald unter „Relativismus", bald unter „Reizsamkeit" oder „Impressionismus" oder andern Begriffsworten immer recht unzureichend sich zu rubrizieren mühen, hat aus ihrem Bedürfnis nach festlicher Erhöhung durch Wortkunst heraus diese Neuorganisaiion der Sprache geschaffen. Daß aber das wiedererwachte Gefühl für das spezifische Wesen der dramatischen Form, wie wir es als den zweiten wichtigen Faktor in der Regeneration des Dramas betrachteten, daß auch dies ganz aus der kulturellen Situation der Gegenwart, aus den neuen geistigen Inhalten unsers Lebens erwächst, das ist gewiß nicht schwer zu sehen. Was ist diese neuerwachte Lust am kämpferischen Gegeneinandersetzen gleichberechtigter selbstsicherer

Lebenselemente anders als die sprachkünstlerische Formwerdung jener großen geistigen Bewegung, die aus Resignation, Zweifel und Auflösung sich mit schöner Wildheit emporbäumt zu einem über jeden Zweifel mächtigen Lebensgefühl, zur skrupellosen Lust am Sein, am Schaffen — am Kampf. Die widerchristliche Lust am schönen Krieg, am durchgekämpften Ich, die Nietzsches Sturmwind über die Welt wehte, die hat auch die Kampfform innerhalb der Sprachkunst zu neuem Leben geweckt, die hat auch den dramatischen Instinkt, den Blick für den Kampf des Individuums, neugeboren. Aber noch eine dritte Art von den Talenten, die um das zu gebärende große neue Drama bemüht sind, ist einzig erzeugt vom gegenwärtigen Zustand der geistigen Kultur. Ich meine jene zuletzt betrachteten Schriftsteller, die mehr ein tiefes Wissen um das Wesen der dramatischen Form auszeichnet als die Kraft, diese Form mit sprachkünstlerischem Leben zu erfüllen. Als die geistig bedeutendsten und artistisch immerhin vermögendsten Männer dieser sehr zahlreichen Gruppe habe ich Paul Ernst und Wilhelm von Scholz genannt. Der Ahnherr dieses Geschlechts aber ist kein geringerer als Friedrich Hebbel.

So gewiß Hebbel auch als Dichter, als Gewaltiger im Wort, Männer wie Scholz und Ernst noch soweit überragt, wie diese etwa die große Schar ähnlich gearteter Zeitgenossen, so gewiß wird er seinen Platz in einer künftigen Geschichte unsrer Kultur doch in allererster Linie einnehmen als der vielleicht tiefste Kunst-Denker des neunzehnten Jahrhunderts. Als Denker: denn das Eigenste seiner dramatischen Produktion, das Element Hebbelscher Dramatik, das gerade unsre Generation so fasziniert, ist im Grunde auch ein denkerisches. In Hebbels Produktion erreicht — hegelisch zu reden — die dramatisch-tragische Idee die Stufe des Selbstbewußtseins. Es ist heute freilich arg außer der Mode, hegelisch zu reden; aber ich denke, man wird nach und nach wieder begreifen, daß in dem freilich endgiltig entwerteten Gehäuse logischer Formeln, das dieser töricht verlästerte geniale Denker schuf, Lebenskerne von unzerstörbarer Keimkraft ruhen, Kerne, aus denen die stärksten Lebenstriebe der geistigen Gegenwart emporgewachsen sind. Zu den fruchttragendsten unter diesen Trieben gehört das Werk Hebbels. Hebbels ganze dramatische Auffassung ist — was er selbst und allzu naive

Gläubige auch dawider sagen mögen — eine einfache Konsequenz der großen Hegelschen Lebenslehre, die die Entwicklung alles Seins als die rhythmische Folge von Thesis, Antithesis, Synthesis darstellt. Erkennen, daß alle Geburten aus dem kampfvollen Gegenspiel notwendiger Gegenkräfte stammen, erkennen, daß jedes Einzelwesen durch seine bloße Individuation die Gegenkraft erschaffen muß, mit der im Vernichtungskampf zu einer neuen Form zu verschmelzen sein Schicksal ist — diese Notwendigkeit, diese „Schuld des Seins“ erkennen, das hieß für den ästhetisch gewandten Sinn Hebbels nichts andres als begreifen, daß die Grundgesetze der dramatischen Form zugleich die Grundgesetze des Lebens sind! Denn auf der Gegenrede, dem Widereinanderspiel zweier Mächte, der „Aufhebung“ mit einander ringender Lebenskräfte in einem höhern Lebensgefühl beruhte von je alles, was man Drama, Tragödie, Dialog, tragische Schuld, Katharsis u. s. f. genannt hatte. Das Auftauchen des Bewußtseins, daß diese Formen nichts sind als die ewigen Formen des Lebens selber, das war, das ist die große berauschende Entdeckung Hebbels. Dieser Triumph des Bewußtseins aber, der der tiefsten Leidenschaft des modernen Menschen schmeichelte, hatte für die dichterische Produktion die verhängnisvolle Folge, daß von diesem stolzen Besitz, diesem Wissen um die dramatisch-tragische Gesetzlichkeit des Seins, vom Dichter überfloß auf die Gestalten, daß die Helden des Dramas nicht mehr einfache, naive Träger, sondern geistig bewußte Akteure des dramatischen Schicksals wurden. Diese starre Stilisierung zum bewußten tragischen Kampf, dies „Wissen um die Idee“ nimmt den Gestalten und damit dem ganzen Drama Hebbels etwas von der vollen Illusion psychologischer Realität und damit zugleich den letzten und feinsten Reiz der künstlerischen Wirkung. Beim Holofernes führt dies Übermaß dramatischen Bewußtseins noch bis an die Grenze der Karikatur, es lebt fort in Golo und Genoveva, in Meister Anton und Klara, selbst im Juden Benjamin ist es wirksam wie bei Herodes und Mariamne — und noch im wundervollen Ring des Gyges senkt sich von diesem Punkt aus etwas wie ein leicht fröstelnder Hauch zu großer Begrifflichkeit auf den Glanz der Gestalten. Hebbel, der große Kunstkenner, hat seine eigene Gefahr sehr wohl erkannt: „Ich muß mich hüten, bei meinen

Dramen in einen Fehler zu fallen, den ich kaum vermeiden kann, wenn ich fortfahre, meine Ideen so konsequent durchzufechten wie bisher. Es ist sicher, daß ich mich im Hauptpunkt nicht irre, daß jedes Drama ein festes unverrückbares Fundament haben muß. Muß es aber darum auch jeder Charakter haben und jede Leidenschaft, die in einem Charakter entsteht? Dennoch kann ich mich ohne Ekel auf bloße Relativitäten nicht einlassen." — Dies ist der Hochmut des geistigen, begriffsklaren Menschen — Hegelscher Geist, der auf die „bloßen Relativitäten" des wirklichen, konkreten Lebens verächtlich schaut. Eine letzte ganz hingebende Liebe zu den Dingen fehlte diesem geistesstolzen Dichter, deshalb blieb seiner hohen Kunst die letzte reinste Fülle des Lebens versagt. Um wieviel mehr trifft dies Schicksal nun die Jüngeren, die an ursprünglicher sprachkünstlerischer Kraft Hebbel nicht erreichen. Ernst und Scholz, die weitaus beachtenswertesten unter ihnen, haben als starke Geister nicht nur das große Erbe des Kunstdenkers Hebbel angetreten, sie haben auch dieses Künstlers Schwächen scharf erkannt und geistvoll ergründet. In ihrer eigenen Produktion aber sind sie einstweilen nicht entfernt der Ketten frei, deren sie spotten. Die Bewußtseinskälte des dramatischen Pragmatismus lähmt die lebendige Bewegung in ihren Werken — sie wirkt bei vielen ernsten geringern Talenten die völlige Starre, den künstlerischen Tod.

Die künstlerische Krankheit dieses ganzen Geschlechts von Wissenden an einem grellen Beispiel zu erhellen, dazu bietet uns ein merkwürdiger Zufall eine köstliche Handhabe. Kurz vor Hebbel lebte und schuf in Deutschland Karl Lebrecht Immermann, ein weicherer, unsicherer Geist als der große Dithmarse, aber vielleicht ein reicherer, reinerer Künstler. In seinem Leben, das ein einziges Suchen und Tasten nach der neuen Kunst, dem neuen Geist und dem neuen Körper, war, hat er eigentlich nichts geschaffen als köstliche Fragmente — prachtvoll eigene Kraft verstreut in Konventionellem und Halbdilettantischem. Seine reichste dramatische Arbeit ist wohl die Trilogie „Alexis"; ein paar wundervoll starke und intime Szenen stellen hier Vater und Sohn gegeneinander, die sich im Vernichtungskampf messen müssen, weil sie zu gleich sind, um einander zu dienen, sich zu fügen. In einer Tagebuchseite vom Mai 1843 hat nun Hebbel sich über dies Drama ge-

äußert; er tadelt, daß in der letzten Szene „eine gewisse Versöhnung“ zwischen den beiden stattfinde, und gibt dann einen vollständigen Entwurf, wie er sich diese Szene gestalten würde.

Peter: Ich komme, Prinz Alexis, Euch anzuzeigen, daß ich Euch in einer Stunde enthaupten lassen werde.

Alexis: Eine Stunde hat sechzig Minuten — Ihr seid sehr langmütig.

Peter: Ich bitte Euch, auf die Richter keinen Haß zu werfen; sie haben Euch nur verurteilt, weil ich es befahl.

Alexis: Sie haben also nicht mehr Schuld an mir gefunden als ich selbst.

Peter: Ich auch nicht, Prinz — — — —

Alexis: Ich danke Euch, Zar Peter, und ich fange an Euch zu begreifen — — — — — — — — — — — — Ihr zerbracht in mir die Axt, die das Piedestal Eures Ruhms zertrümmern würde, also tötet ihr mich mit Recht!

Peter: Ihr seid mein Sohn —

In diesem Stil rollt sich die Szene bei Hebbel ab. Ich vergesse nicht, daß diese bis zum Grotesken geschärfte Antithesensprache Skizze ist, daß die reichere Ausführung viel gemildert und verschönt hätte. Immerhin, der Grundton wäre geblieben: dies ist nicht die Zwiesprache zweier lebenden Menschen, die ein Schicksal tragen — das sind zwei homunculi hebbelenses, die die tragische Idee an dem Spezialfall „Alexis“ dialogisch entwickeln. Im Sinne dieser Skizze hätte keine Sprachkunst eine Szene von so ergreifender dichterischer Macht schaffen können, als es die getadelte Immermannsche tatsächlich ist. Man muß es bei Immermann nachlesen, dies verdeckte Gespräch voll unterirdisch zitternder Ahnung, voll scheuer, zaghaft tastender „Relativitäten“, man muß das verhaltene, keusch verhüllte Leben gespürt haben, das hier in dunkel weichen Molltönen sprachlich gestaltet ist und doch die ganze Größe tragischer Erschütterung gebiert — um ganz zu verstehen, was jene letzte Naturwahrheit und Lebenswärme ist, die dem allzuwissenden Menschen Hebbels immer versagt bleibt. Dann weiß man auch, was Hebbel trennt von der letzten Höhe des Dramas, von Shakespeare. Denn da ist die Vollendung, da ist der dichterische Zweck, die dramatische Idee, so leicht gewonnen aus der freien Anordnung

reich und rein blühenden Lebens, daß minder Scharfblickende meinen, hier sei vieles nur aus rein naturalistischer Gestaltungsfreude, als Selbstzweck geschaffen. So eigenwillig üppig leben Shakespeares Menschen. Aber Otto Ludwig, der andre große Kunstdenker, der, von technischen Problemen ausgehend, fast zum gleichen Ziel kam wie Hebbel, der vom Metaphysischen ausging, hat mit großem Grund als Shakespeares Höchstes gepriesen: Die tiefste Absichtlichkeit beim Schein völliger Absichtslosigkeit. Da liegt das Ziel! Nicht überspringen soll die neue Generation Hebbel. Talente wie Vollmoeller, Eulenberg, Schmidt-Bonn, Ludwig können sich nie genug der vertiefenden Zucht Hebbelschen Geistes hingeben. Aber man darf hier kein Ziel sehen, man muß den Geist wieder in der Natur ausdrücken lernen, man muß: von Hebbel zu Shakespeare! Wenn das Genie erscheint, das die tiefen Bewußtheiten Hebbels wieder in reiner Natur zu gestalten vermag, dann hat die Entwicklung, die stets in Spiralen aufsteigt, wieder einen Bogen beschrieben: wir sind am Punkte Shakespeare — nur ein Stockwerk höher.

Dies wird Sache des gütigen Glücks sein. Einstweilen aber lerne der dramatische Nachwuchs, gestählt an der Kraft der Idee, wieder demütige Liebe zur Natur, innige Hingabe an die Relativitäten des Lebens. Mit zu priesterlichem Ernst blickt er der heiligen Idee ins Gesicht, zu feierlich verehrt er die Gottheit. Vergeßt nicht, daß es die Gottheit des Lebens ist, eine spielende Gottheit, die ihren Ernst unter Blumen birgt, die tanzend verehrt sein will.

Der Dramatiker, der da kommen soll, uns das Leben in großem Abbild zu gestalten, wird im seligen Künstlerblut die tiefe Weisheit des Angelus Silesius tragen:

Dies Alles ist ein Spiel,
Daß ihr die Gottheit macht:
Sie hat die Kreatur
Um ihretwilln erdacht.

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.

